

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN LETTRES  
OFFERTE CONJOINTEMENT PAR L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI ET  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

PAR ANN-ÉLISABETH PILOTE  
B.A.

L'IMAGINAIRE EXISTENTIEL DES BIOFICTIONS DE JEAN ECHENOZ

DÉCEMBRE 2019

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise porte sur *Ravel* (2006), *Courir* (2008) et *Des Éclairs* (2010), trois biofictions écrites par Jean Echenoz. Plus précisément, nous tenterons de définir l'imaginaire existentiel de ces romans. Pour ce faire, il nous faudra en dégager la poétique existentielle, c'est-à-dire la façon dont les événements sont racontés. Nous nous intéresserons aux traits narratologiques et temporels de ces récits, mais aussi à ce qui motive les actions des personnages.

Le premier chapitre montrera que ce qui est indéniablement commun aux trois biofictions est l'apogée et la chute, que chaque personnage est à un certain moment au sommet de la hiérarchie sociale, puis connaît une période de déclin plus ou moins longue, attribuable à un handicap. Les romans se terminent par une chute qu'un événement a précipitée. Nous verrons ce que cette courbe suppose sur le plan de la conception de l'existence.

Le deuxième chapitre analysera l'organisation du temps dans les biofictions autour du fait que le sort malheureux qui attend les protagonistes est annoncé. Nous identifierons que les annonces qui prédisent la chute des personnages se trouvent à la fin de l'apogée et au début de la chute. Seront alors observés l'accélération du temps de la narration et la détérioration de l'état psychologique textuellement attribué aux protagonistes. En définissant ce que cela présuppose sur la conception du temps dans les biofictions, nous créerons une analogie avec ce que cela présuppose sur la conception de l'existence.

Le troisième chapitre s'emploiera à montrer que ce qui motive les protagonistes à passer à l'acte affecte aussi la conception echenozienne de l'existence. Nous réaliserons que les autres peuvent être des moteurs des actions des personnages, ainsi que d'autres incitateurs. Nous verrons aussi que les personnages sont fréquemment représentés comme des automates, des machines, et que leur identité est intrinsèquement liée à une action unique : composer, courir, inventer. En perdant la capacité de poser ces actions, ils connaissent aussi une perte d'identité.

En somme, il s'agit de montrer que l'existence, dans ces univers, est définie poétiquement comme une chute à partir de l'apogée. Cette chute étant prédite, le destin des personnages est immuable et leur anéantissement certain. Le libre-arbitre des personnages vis-à-vis de leur existence en étant profondément diminué, ces derniers n'abdiquent toutefois jamais.

## **REMERCIEMENTS**

Merci aux organismes subventionnaires du CRSH et du FRQSC pour leur soutien financier indispensable.

Merci aux professeurs et aux chargés de cours de l'UQAC.

Merci à mes parents, Nancy et Luc, pour votre croyance inébranlable en ma réussite. Merci d'avoir fait en sorte que le chemin vers les études supérieures me soit accessible et pour votre amour inconditionnel.

Merci à mon frère, Samuel. Notre complicité m'a toujours donné de l'assurance, du courage, de la force. Merci d'avoir su m'écouter et m'encourager lorsque j'en avais le plus besoin.

Merci à mes amis. Votre intelligence et votre affection me furent vitales lors de notre parcours universitaire. Mention spéciale à Dan, Zach, Flo, Jo et Ju.

Pour finir, merci à mon directeur de maîtrise, Nicolas Xanthos, sans qui ce mémoire n'existerait pas, pour sa rigueur, sa méthode, sa patience, ses conseils et son humour inventivement névrosé.

# TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
Chapitre 1. L'apogée et la chute comme moteur narratif commun.....	17
1.1.L'apogée, la chute et la mort de Ravel.....	19
1.2.L'ascension, l'apogée et la chute d'Émile.....	25
1.3.La naissance, l'ascension, l'apogée, la chute et la mort de Gregor.....	34
1.4.L'apogée et la chute.....	42
Chapitre 2. Anachronies prophétiques et vitesse du récit.....	46
2.1. Tableau : la vitesse de l'histoire comparée à la vitesse du récit.....	49
2.2. Dix ans à vivre.....	53
2.3. Il va se mettre à perdre.....	61
2.4. Passer sa vie à se faire voler ses idées.....	73
2.5. Une chute certaine.....	83
Chapitre 3. Dépossession identitaire dans la perte d'agentivité des personnages.....	87
3.1. Pourquoi composer?.....	89
3.2. Pourquoi courir?.....	94
3.4. Pourquoi inventer?.....	103
3.5. Pourquoi faire?.....	108
Conclusion.....	112
Bibliographie.....	117

# INTRODUCTION

## Problématique

Les frontières préétablies entre la fiction, l'histoire et la biographie connaissent une plus grande fluidité depuis le Nouveau Roman et l'ère du soupçon. En fait, selon Robert Dion et Frances Fortier, dans leur article « Biographies imaginaires, imaginaires de la biographie », la distinction entre le roman et la biographie ne serait plus<sup>1</sup>. Cela a permis l'émergence de types d'écrits, dont les auteurs savent jouer avec les frontières traditionnelles du fictif et du non-fictif, avec l'histoire et l'imaginaire.

C'est ce qui se produit dans les textes dits biofictifs. Le terme « biofictions », forgé par Alain Buisine<sup>2</sup>, désigne un genre défini sur Fabula comme un « [...] texte littéraire dont le cadre narratif épouse celui de la biographie, [...] qui non seulement [fait] de la vie humaine [son] sujet, mais [mesure] [sa] forme à l'aune de sa durée<sup>3</sup> ». Une biofiction est un récit qui se situe entre le roman et la biographie. Pour Blanche Cerquiglini, dans son article « Quand la vie est un roman », « la fiction humanise l'Histoire : par le détail concret,

---

<sup>1</sup> Robert Dion et Frances Fortier (2008), « Biographies imaginaires, imaginaires de la biographie », *Figura, Paroles, textes et images : Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, vol. 19, p.71.

<sup>2</sup> Alain Buisine (1991), « Biofictions », *Revue des sciences humaines : Le Biographique*, vol. 4, n° 224, p. 7-13.

<sup>3</sup> Alexandre Gefen (2009), « Biofiction », *Fabula*, Atelier, <http://www.fabula.org/atelier.php?Biofiction>, [page consultée le 23 mars 2018].

le petit fait vrai. [...] Par l'imaginaire, l'invention, le fantasme, elle capte mieux l'humain dans sa complexité<sup>4</sup> ». Elle possède une conception de l'existence qui lui est propre, et c'est ce qui nous intéresse ici.

Dans ce mémoire, nous nous intéresserons à trois romans de Jean Echenoz qui reprennent les grandes lignes biographiques de personnalités publiques décédées tout en se permettant certaines libertés autour de ce qui est inconnu de leur vie, parfois même en modifiant certaines données. Dans *Ravel* (2006), *Courir* (2008) et *Des Éclairs* (2010), trilogie qu'Echenoz nomme *Le cycle des vies imaginaires*, sont narrées trois histoires autonomes inspirées respectivement de la vie du compositeur Maurice Ravel, du coureur Emil Zátopek et de l'inventeur Nikola Tesla.

L'objet de ce mémoire est précisément lié à ce qui est dit sur la complexité de l'existence humaine dans ces trois romans. En gardant en tête qu'il s'agit d'une réécriture subjective d'événements qui font partie de l'histoire collective, nous concentrerons notre attention sur ce qu'Echenoz a choisi de dire à propos de ces vies et sur la façon dont il a choisi de le dire. Conséquemment, nous analyserons la façon dont ces vies sont mises en récit. Nous avons ainsi comme objectif principal d'analyser l'imaginaire existentiel echenozien. C'est surtout d'un point de vue philosophique que nous entrevoyons cet imaginaire, plus précisément comment est perçue l'existence humaine dans ces œuvres. Pour ce faire, nous en dégagerons ce que nous appellerons une poétique existentielle, c'est-à-dire la façon dont les événements sont racontés.

---

<sup>4</sup> Blanche Cerquiglini (2011b), « Quand la vie est un roman. Les biographies romanesques », *Le Débat*, n° 165, p. 157.

Les événements sont avant tout relatés par une instance narrative qui possède sa propre conception de l'existence. Selon Paul Ricoeur, dans le deuxième tome de *Temps et Récit*, chaque œuvre de fiction possède sa propre conception du temps. Comme nous pouvons déduire qu'une conception du temps détermine chaque récit, nous pouvons également en inférer une conception de l'existence. En nous inspirant des propositions du philosophe, nous parviendrons ainsi à mettre en lumière une conception de l'existence propre aux récits qui composent notre corpus : le choix de raconter tel et tel événement, de ne pas raconter celui-ci, de s'étendre davantage sur celui-là, nous donnera une bonne idée de la façon dont le narrateur – par sa configuration de la vie des personnages et par ses inclinaisons pour différents moments dans la durée – se figure ce qu'est une existence. Afin de définir ce qu'est une existence dans ces romans, nous nous attarderons à l'analyse de l'ordre des événements racontés, à la durée des récits (à la vitesse et aux anachronies prophétiques du narrateur) et au pouvoir d'action des personnages, ce qui constituera notre poétique existentielle.

### **Réception critique**

La critique universitaire a principalement commenté l'œuvre d'Echenoz en fonction du fait que ses romans, publiés chez Minuit, sont minimalistes et ludiques. De plus, les personnages d'Echenoz sont considérés comme étant réduits à peu d'affects et vivent dans un monde absurde.

Par romans ludiques<sup>5</sup>, nous entendons une façon désabusée et légère d’appréhender l’existence humaine. Comparés à ceux de Jean-Philippe Toussaint et d’Éric Chevillard, les romans d’Echenoz sont teintés d’ironie. La critique remarque par exemple un remaniement du roman d’espionnage et du roman d’aventure chez Echenoz. L’ironie est aussi observée dans le ton moqueur du narrateur à l’égard de ses personnages.

Comme chez Toussaint et Chevillard, l’œuvre d’Echenoz s’inscrit aussi dans le courant minimaliste. Y sont observés « [l]a brièveté des chapitres, la rapidité des phrases, leur simplicité, l’utilisation de l’ellipse, l’absence des mots, [et] le dialogue submergé dans le texte<sup>6</sup> ». Le narrateur d’Echenoz ne s’embarrasse ainsi pas de longues descriptions. Par le sommaire et l’ellipse, il expédie souvent plusieurs années de la vie de ses personnages en quelques phrases, réduisant au minimum les échanges entre eux, et opte pour de courtes descriptions. Cela ne l’empêche pas de s’étendre sur certains événements de la vie quotidienne, comme Ravel prenant son bain.

Selon Ruth Amar, cela donne au récit une certaine rapidité. Dans un de ses articles, « Jean Echenoz : de l’art de la fugue », l’auteure fait mention d’une certaine « fuite du moment présent<sup>7</sup> ». Elle affirme aussi que les « portraits » des personnages sont dressés particulièrement rapidement. « Laconiques<sup>8</sup> », les personnages sont pour elle « commutables<sup>9</sup> » d’une œuvre à l’autre. Toujours selon Amar, « [t]out ce processus

---

<sup>5</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier (2005), « Le roman “impassible” et ludique », *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, p. 384-396.

<sup>6</sup> Ruth Amar (2006), « Jean Echenoz : de “l’art de la fugue” », *Dalhousie French Studies*, n° 76, p. 86.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>9</sup> *Ibid.*



renforce la mise en dérision de la vie et la manière absurde dont vivent les êtres humains<sup>10</sup>. » Il y a en effet plusieurs points communs aux protagonistes des biofictions, mais nous sommes plutôt d'avis qu'ils doivent d'abord être considérés individuellement, compte tenu du fait qu'ils présentent quelques singularités. En ce qui a trait à l'absurdité de leur vie, elle est également observable dans notre analyse. En effet, leur déchéance est prévue, annoncée, ce qui rend questionnables et incongrus leurs efforts pour se hisser en haut de la hiérarchie sociale.

Les biofictions qui composent notre corpus ne font pas exception à ce que la critique dit en général de l'œuvre d'Echenoz. *Ravel*, *Courir* et *Des Éclairs* sont parfois mentionnés seuls, mais le plus souvent dans un contexte d'ensemble.

Parmi les critiques qui ont commenté les biofictions d'Echenoz, ceux qui nous intéressent particulièrement pour orienter notre réflexion sont Émilien Sermier, pour son ouvrage *Variations sur un standard. Jeux et métamorphoses dans les trois romans biographiques de Jean Echenoz*<sup>11</sup> qui porte sur les trois œuvres de notre corpus, Christine Jérusalem, pour son ouvrage intitulé *Jean Echenoz*<sup>12</sup>, Blanche Cerquiglini, pour deux de ses articles sur les biofictions d'Echenoz, « Des vies rêvées<sup>13</sup> » et « Quand la vie est un

---

<sup>10</sup> Ruth Amar (2006), *op. cit.*, p. 89.

<sup>11</sup> Émilien Sermier (2013), *Variations sur un standard. Jeux et métamorphoses dans les trois romans biographiques de Jean Echenoz*, Lausanne, Archipel Essais, no. 17.

<sup>12</sup> Christine Jérusalem (2006), *Jean Echenoz*, Paris, Ministère des affaires étrangères, 77 p.

<sup>13</sup> Blanche Cerquiglini (2011a), « Des vies rêvées », *Critique*, n° 767, p. 293-304.

roman<sup>14</sup> », Ruth Amar, pour son article intitulé « Jean Echenoz : de l’art de la fugue<sup>15</sup> » et Anne-Marie Régimbald pour son article « Pourquoi courir<sup>16</sup>? ».

Pour Émilien Sermier, les trois œuvres à l’étude constituent une « variation sur [le même] standard », pour paraphraser le titre de son ouvrage. Il s’agit de trois histoires différentes qui possèdent la même structure narrative. Sermier s’intéresse justement à ce qui rapproche ces œuvres et voit une cohérence entre les différents personnages. Sont observés l’instrumentalisation des protagonistes par les autorités, mais aussi le fait qu’ils n’ont pas le contrôle sur leur propre vie, qu’ils sont « moins sujets qu’objets » sur le plan syntaxique et qu’ils « subissent les événements »<sup>17</sup>. L’existence, dans les trois cas, est jugée négativement. Sermier précise que celle de Ravel est « oppressante » et « irritante », que celle d’Émile est « inquiétante » et « tyrannique » tandis que celle de Gregor est « méprisante » et « moqueuse »<sup>18</sup>. Sermier constate aussi que des fluctuations événementielles semblables surviennent dans les trois biofictions. Il en vient à ces conclusions:

[c]e qui intéresse Echenoz avant tout, c’est l’instant où une vie bascule, brutalement ; c’est de saisir un être dans le vacillement de son existence, de décrire le vertige de sa chute. Les instants de défaillance sont ainsi impatiemment guettés [...]. Et la première partie de chaque roman correspond à la chronique d’une déchéance. Le déclin est d’abord social. [...] Mais le déclin est aussi mental et physique<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> Blanche Cerquiglini (2011b), « Quand la vie est un roman. Les biographies romanesques », *Le Débat*, n° 165, p. 146-157.

<sup>15</sup> Ruth Amar (2006), *op. cit.*

<sup>16</sup> Anne-Marie Régimbald (2009), « Pourquoi courir? », *Liberté*, mythes 1923-2009, vol. 51, no. 3, p. 116-128.

<sup>17</sup> Émilien Sermier (2013), *op. cit.*, p. 71.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 68.

Il ajoute que les vies des protagonistes sont « subies » par ces derniers et qu'« [a]ucun des trois personnages ne planifie son existence. [...] Et docilement ils se résignent<sup>20</sup>. » En ce qui a trait à la courbe des événements, l'analyse de Sermier décrit une déchéance à partir d'un moment où la vie des personnages bascule, en lien avec un déclin social, mental et physique. Nous approfondirons cette réflexion en ajoutant que ce déclin est causé par un handicap et que la chute finale est provoquée par des événements déclencheurs comme une opération que Ravel subit au cerveau, le moment où Émile parle contre l'URSS et le fait que Gregor se fasse renverser par une voiture à la suite d'une attaque de pigeons. De plus, nous remarquerons que le déclin est entrecoupé de passages où les personnages semblent connaître un regain de reconnaissance et de compétence. En ce qui concerne la temporalité du récit, si Sermier affirme que les « instants de défaillance » sont « guettés », nous ajouterons que les annonces faites par le narrateur sur le destin des personnages sont à même de modifier la structure temporelle de la suite des récits. Finalement, en ce qui touche à la passivité des protagonistes, nous sommes en accord avec Sermier sur le fait que les raisons qui poussent Ravel, Émile et Gregor à agir sont nébuleuses, que leurs actions sont mandatées par autrui, mais encore une fois nous irons plus loin en affirmant qu'en fait leurs actions sont indissociables de leur identité et qu'elles ne viennent pas seulement d'instances extérieures. D'un point de vue existentiel, Sermier fait grandement évoluer notre réflexion dans le sens où pour lui, les trois œuvres sont une variation sur le même standard. Comme nous, il s'intéresse à la courbe des événements – le déclin et la chute – et au pouvoir d'action des personnages.

---

<sup>20</sup> Émilien Sermier (2013), *op. cit.*, p. 71.

Blanche Cerquiglini, dans ses articles sur le *Cycle des vies imaginaires*, se penche sur le genre de la biofiction, particulièrement chez Echenoz. L’auteure traite du mélange entre fiction et biographie. Selon elle, le personnage des biographies romanesques se situe entre le personnage historique et le personnage littéraire, créant un jeu<sup>21</sup>, ou une tension<sup>22</sup>, entre le réel et la fiction. Elle affirme aussi qu’

[i]l s’agit pour le romancier à la fois d’exprimer une dette par rapport à l’Histoire et de donner congé à l’Histoire : maintenant que les jalons historiques sont posés, le romancier peut se tourner entièrement du côté de la fiction. C’est le sens des raccourcis, des sauts temporels que pratique Echenoz. À l’inverse de toute biographie historique, Echenoz semble tout faire pour se débarrasser au plus vite des éléments qui lui semblent connus, trop connus, des descriptions, des récits<sup>23</sup>.

Si Cerquiglini affirme que le narrateur « expédie » ces faits qui sont « trop évidents » puisqu’ils appartiennent à l’Histoire, pour nous ce passage rapide sur des événements connus n’a pas seulement comme fonction de ne pas s’attarder pour laisser plus de place à la fiction. Cette vitesse, qui augmente au fil des récits, est à mettre en lien avec leur poétique existentielle. Les événements sont en effet racontés plus rapidement à mesure que le déclin approche, surtout dans les derniers chapitres. Cela crée un contraste entre les événements expédiés et ceux, plus quotidiens – et souvent pénibles après l’apogée des personnages –, sur lesquels le narrateur s’attarde.

En ce qui concerne la trame narrative des romans de Jean Echenoz, Christine Jérusalem, dans son ouvrage *Jean Echenoz*, explique que « [l]e surplace ou le parcours en spirale [...] cristallisent l’échec des personnages<sup>24</sup>. » Mais, aussi, que « [l]a grande affaire

---

<sup>21</sup> Blanche Cerquiglini (2011a), *op. cit.*

<sup>22</sup> Blanche Cerquiglini (2011b), *op. cit.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Christine Jérusalem (2006), *op. cit.*, p. 49.

des personnages est en effet de fuir l'ennui qui les guette de manière systématique. [Que] [l]es êtres [sont] souvent désœuvrés, presque toujours dépressifs<sup>25</sup> ». Cet abattement et ce désœuvrement dont Jérusalem parle sont en effet perceptibles chez les personnages des biofictions, plus précisément dans les moments où les récits ralentissent, après la période d'apogée. Le parcours qu'empruntent les personnages ne semble pourtant pas adhérer à ce « surplace » qu'Amar remarque dans l'œuvre d'Echenoz. En fait, dans les biofictions, la courbe des événements est plutôt définie : les personnages passent d'un état à un autre : ils connaissent une période d'apogée et une période de déclin.

Ruth Amar, dans son article « *Jean Echenoz : 'l'art de la fugue'* », affirme que certains romans d'Echenoz (elle mentionne entre autres *Au piano*) « suggèrent que le changement du destin et le bonheur sont à portée de main. Cependant, il semble que les protagonistes s'acheminent étrangement dans une marche à contre-courant où tout en essayant de se rapprocher du but, ils ne font que s'en éloigner<sup>26</sup>. » Comme chez les minimalistes, les chapitres sont brefs. Il y a beaucoup d'ellipses et de sommaires et les phrases sont courtes. Pour Amar, dans les récits d'Echenoz, tout se passe rapidement, mais, parfois, le récit est ralenti. Elle affirme que « [c]e sont des arrêts de la narration qui font place quelques fois à une large amplification soit descriptive, soit définitionnelle ou même parfois philosophique<sup>27</sup>. » Elle fait référence au fait que les personnages franchissent un long chemin dans l'espace et le temps, que cette « traversée » mène à penser que le « bonheur » ou la « vérité » se trouvent au terme du parcours, mais qu'« [...] en fin de

---

<sup>25</sup> Christine Jérusalem (2006), *op. cit.*, p. 51.

<sup>26</sup> Ruth Amar (2006), *op. cit.*, p. 85.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 87.

compte, les personnages tournent en rond dans un monde absurde<sup>28</sup>. » En ce qui concerne les ralentissements narratifs, nous trouvons la réflexion d'Amar pertinente. Nous nous attarderons, dans le chapitre deux de ce mémoire, à la dualité qui existe entre vitesse et ralentissement. L'« amplification » de ces moments dans les récits nous apprend en effet quelque chose sur l'imaginaire existentiel des biofictions. Au sein de ces dernières, les personnages sont aux prises avec un certain inconfort. C'est cela qui est mis de l'avant. Nous sommes aussi en accord avec Amar en ce qui concerne ce qu'elle nomme « traversée » lorsqu'il s'agit du parcours des personnages. Cette traversée pourrait nous laisser croire que le bonheur ou la vérité sont en effet à portée de main pour Ravel, Émile et Gregor. Dans la période de déclin, les personnages des biofictions connaissent tous quelques regains de reconnaissance et d'énergie qui nous laissent croire qu'un rétablissement est possible. Dans les biofictions, nous avons toutefois accès à des annonces du narrateur qui excluent en grande partie l'espoir que la courbe des événements conduise à une fin heureuse. Finalement, contrairement à Amar, nous ne remarquons pas de mouvement dans lesquels les personnages « tourneraient en rond », si l'on se fie à notre analyse de la courbe des événements. Nous sommes d'avis que, dans les biofictions, les personnages suivent une courbe événementielle différente : ils ne retournent pas au point initial. En fait, ils passent par plusieurs états différents : tous les trois connaissent une période d'apogée et une période de déclin. Puis, ils finissent par trouver la mort ou être oublié dans un sous-sol dans le cas d'Émile.

---

<sup>28</sup> Ruth Amar (2006), *op. cit.*, p. 88.

Dans son article « Pourquoi courir? », Anne-Marie Régimbald parle d’abord de l’espace, des lieux et des déplacements chez Echenoz. Cela n’est pas tout à fait pertinent pour notre propos. C’est toutefois en se basant sur les impressions de l’auteure de cet article que nous créerons un parallèle entre le personnage et la machine. En effet, Régimbald parle d’un moment où un personnage dans un roman d’Echenoz a un accident de voiture : « L’explosion du moteur d’une automobile est décrite plus longuement, avec plus de détails que la réaction de son propriétaire, [où] on sait bien au fond que c’est de lui qu’on parle<sup>29</sup> ». Nous pousserons ce parallèle entre l’homme et l’engrenage plus loin, allant jusqu’à créer une corrélation entre l’identité des personnages et leurs actions mécaniques. De plus, Régimbald remarque une « dissolution identitaire<sup>30</sup> » qui serait liée aux actions des personnages, dans les biofiction. Cette piste nous aiguillera en troisième partie lorsque nous expliquerons que les actions qui définissent les personnages – composer, courir, inventer – sont si étroitement liées à leur identité que les protagonistes vont perdre ce qui les définit en même temps que leur pouvoir d’action.

L’ouvrage de Francis Langevin, *Lire le narrateur. Tensions de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain en France et au Québec*<sup>31</sup>, et la thèse de doctorat de Francis Langevin, « Enjeux et tensions lectorales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain<sup>32</sup> », qui traitent de la narration chez Echenoz, ne nous serviront pas dans le cadre de notre analyse.

---

<sup>29</sup> Anne-Marie Régimbald (2009), *op. cit.*, p. 124.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>31</sup> Francis Langevin (2015), *Lire le narrateur. Tensions de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain en France et au Québec*, Nota Bene, 325 p.

<sup>32</sup> Francis Langevin (2008), « Enjeux et tensions lectorales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain », Université du Québec à Rimouski, 337 p.

Les articles suivants, qui traitent des biofictions d'Echenoz et de sujets connexes ne seront pas non plus mis à contribution, car ils ne nous servent pas en ce qui a trait à l'ordre des événements, à la durée ou au pouvoir d'action des personnages: « "Qu'est-ce qui fait courir Émile ?" (selon Echenoz)<sup>33</sup> » d'Alexandre Mare, « Démystification et invention du quotidien : les objets dans les romans de Jean Echenoz<sup>34</sup> » de Florence Bouchy, « Jean Echenoz : à l'épreuve du temps<sup>35</sup> » de Sophie Jollin-Berthocchi et « Toussaint, Echenoz, Chevillard : Le cliché comme forme d'engagement littéraire<sup>36</sup> » de Gaspard Turin.

## Cadre théorique

Au premier chef, la poétique existentielle des biofictions de Jean Echenoz pourra être abordée grâce à la mise en lumière de leur conception spécifique du temps. Dans un récit, l'instance narrative élabore sa propre conception du temps. Par les procédés narratologiques relatifs à l'ordre et à la durée, le narrateur crée un temps du récit qui est différent du temps que nous expérimentons dans le réel. Cette conception du temps est, naturellement, différente d'un récit à un autre. Le deuxième tome de *Temps et Récit* de Paul Ricoeur est en ce sens essentiel à notre analyse. Selon Ricoeur, chaque œuvre de fiction possède sa propre conception du temps. Différente de celle du lecteur, elle est régie par une instance narrative qui a « le besoin d'imprimer le sceau de l'ordre sur le chaos, du sens sur

---

<sup>33</sup> Alexandre Mare (2008), « "Qu'est-ce qui fait courir Émile ?" (selon Echenoz) », *Revue Des Deux Mondes*, p. 156-159, [jstor.org/stable/44192379](http://jstor.org/stable/44192379).

<sup>34</sup> Florence Bouchy (2010), « Démystification et invention du quotidien : les objets dans les romans de Jean Echenoz », *Recherches et travaux*, vol.77, p. 77-99.

<sup>35</sup> Sophie Jollin-Berthocchi (2014), « Jean Echenoz : à l'épreuve du temps », *Intercambio*, 2<sup>e</sup> série, vol. 7, p. 84-92.

<sup>36</sup> Gaspard Turin (2006), « Toussaint, Echenoz, Chevillard : le cliché comme forme d'engagement littéraire », *Versants : revue suisse des Littératures romanes*, vol. 52, p. 73-96.



le non-sens, de la concordance sur la discordance<sup>37</sup>. » Comme nous pouvons tirer une conception du temps à partir de chaque récit, nous pouvons également y inférer une conception de l'existence, car les événements sont structurés. Si le narrateur a sa propre conception du temps, il appréhende aussi l'existence de façon singulière. Ainsi, une conception de l'existence particulière peut être tirée de chaque récit. C'est cette structure, ce sens qui est donné aux événements racontés, qui nous aidera à comprendre la conception du temps, mais aussi la conception de l'existence des œuvres qui composent notre corpus. Dans les biofictions, nous réaliserons que l'existence des personnages suit une séquence d'événements similaires qui, dans les trois cas, est celle de l'apogée et de la chute. Temporellement, nous verrons que l'apogée arrive avant la chute, mais que cette dernière est annoncée.

L'étude de la durée telle que présentée par Gérard Genette dans *Figures III* sera complémentaire à la réflexion de Ricoeur. Pour définir les modalités temporelles des biofictions, nous nous pencherons sur ce que Genette nomme des « anisochronies<sup>38</sup> ». Ces « effets de rythme<sup>39</sup> », au sein des récits, nous aideront à déterminer quels sont les événements qui connaissent un ralentissement dans la durée, comparativement à ceux qui sont expédiés rapidement ou encore ceux que le narrateur annonce avant qu'ils ne se produisent. Nous nous servirons également des modalités d'analyse de l'ordre temporel des événements que développe Gérard Genette dans *Figures III*. Relativement à l'ordre, ce

---

<sup>37</sup> Paul Ricoeur (1984), *Temps et récit tome II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, p. 54.

<sup>38</sup> Gérard Genette (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, p. 123.

<sup>39</sup> *Ibid.*

sont les annonces présentes dans les biofictions qui attireront notre attention. En effet, le narrateur, à plusieurs reprises, mentionne le sort funeste des personnages à l'avance.

Ainsi, la conception de l'existence dans un récit est directement liée aux procédés temporels relatifs à l'ordre et à la durée. Mais elle l'est tout autant aux les actions que les personnages accomplissent dans le temps. Sur ce point, la théorie que Claude Bremond développe dans *Logique du récit* concernant les actions des personnages guidera notre analyse. Bremond nous aidera notamment à définir les différentes motivations qui poussent les personnages à passer à l'action. Selon lui, « [l]a plupart des personnes présentées dans un récit assument alternativement un rôle de patient et un rôle d'agent<sup>40</sup> », selon qu'ils passent ou non à l'acte devant une situation. Ce passage à l'acte peut être motivé par des considérations<sup>41</sup> « hédoniques », « éthiques » ou « pragmatiques ». Les actions qui ont un mobile hédonique sont motivées par le simple fait d'être accomplies. Elles ne trouvent pas de raison à l'extérieur d'elles-mêmes. Celles qui ont un mobile éthique sont accomplies par les personnages dans le but de répondre à leurs valeurs déontologiques ou à celles qui régissent leur environnement. Finalement, les actions qui ont un mobile pragmatique sont celles où le personnage, moyennant un calcul, estime qu'un passage à l'acte améliorera sa situation ou, du moins, ne la détériorera pas. La théorie de Bremond nous servira à déterminer pourquoi Ravel, Émile et Gregor décident de composer, courir et inventer. En ayant en tête que les personnages sont essentiellement des « êtres d'action<sup>42</sup> », cela nous

---

<sup>40</sup> Claude Bremond (1973), *Logique du récit*, Paris, Seuil, p. 174.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino (2003), *Homo fabulator : théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac, Arles, Actes-Sud, p. 181.

éclairera sur les influences, intrinsèques et extrinsèques, des existences qui sont présentées dans les biofictions de Jean Echenoz.

## **Contenu des chapitres**

Méthodologiquement, dans chaque chapitre, nous commençons par analyser tour à tour chacune des biofictions. Puis nous nous employons à y identifier des similarités narratives ou narratologiques. Nous prenons appui sur ces similarités pour préciser les contours de la conception de l'existence qui traverse les trois textes.

Le premier chapitre montrera que ce qui est indéniablement commun aux trois biofictions se trouve être l'apogée et la chute. Chacun des personnages gagne reconnaissance sociale et pouvoir – sauf Ravel qui est déjà à l'apogée de sa carrière au début du récit. Puis tous trois connaissent une période de déclin plus ou moins longue, attribuable à un handicap, de même qu'à des événements qui précipitent leur chute. Les trois personnages perdent ce qu'ils avaient gagné et finissent au plus bas. Nous verrons ce que cette courbe des événements suppose sur le plan de la conception de l'existence.

Le deuxième chapitre analysera l'organisation du temps dans les biofictions autour du fait que le sort malheureux qui attend les protagonistes est annoncé. D'abord, nous identifierons les annonces qui prédisent la chute de Ravel, Émile et Gregor et prendrons en considération l'endroit où elles se situent dans la courbe des événements, qui se trouve être à la fin de l'apogée et au début de la chute. Après les annonces funestes seront observés

l'accélération du temps de la narration ainsi que l'état psychologique textuellement attribué aux protagonistes (ils s'ennuient et sont démoralisés). Nous définirons les effets de ces annonces narratoriales sur la conception du temps dans les biofictions et donc, par voie de conséquence, sur la conception de l'existence.

Le troisième chapitre s'emploiera à identifier ce qui motive les protagonistes à passer à l'acte et ici encore, ce que cela implique pour la conception echenozienne de l'existence. Nous verrons dans un premier temps comment les autres peuvent être moteurs des actions de Ravel, Émile et Gregor. Nous examinerons aussi les autres incitateurs<sup>43</sup> possibles, ainsi que la représentation récurrente des personnages comme des machines, des automates destinés à une action unique : composer, courir et inventer. Ce qui pousse les personnages à passer à l'acte, que ce soit parce qu'ils y sont poussés ou parce qu'ils sont formatés ainsi, est essentiel à définir si nous voulons comprendre l'imaginaire existentiel de ces biofictions.

---

<sup>43</sup> Personnages faisant partie des récits.

**CHAPITRE 1**  
**L'APOGÉE ET LA CHUTE COMME MOTEUR**  
**NARRATIF COMMUN**

Les romans qui font l'objet de notre étude sont habités par des protagonistes qui vivent des événements suivant une courbe similaire. Les trois récits ne débutent pas au même moment de la vie des protagonistes : Ravel est déjà à l'apogée de sa carrière, Émile a dix-sept ans et nous assistons à la naissance de Gregor. Chaque personnage, à un moment ou à un autre, connaît tout de même – dans le même ordre – une apogée, un déclin et une fin tragique. La période d'apogée est, dans tous les cas, marquée par le fait que les personnages soient connus et reconnus par leurs semblables. La période de déclin survient ensuite immédiatement et est causée par un handicap chez des personnages, mais aussi par des événements incitateurs : le cerveau de Ravel se détériore, les capacités physiques d'Émile se dégradent et Gregor devient incapable de s'occuper de ses finances. De plus, le monde dans lequel ils vivent leur est hostile. Nous faisons ici référence à l'opération au cerveau de Ravel que ses proches le forcent à subir et qui le précipite vers la mort, aux autorités du pays d'Émile qui lui nuisent, jusqu'à le persécuter, et aux idées de grandeur de Gregor qui sont en inadéquation avec le monde qui doit les accueillir, de même qu'à deux opposants – Angus Napier et Thomas Edison. Les événements conduisent les personnages à une fin où leurs aptitudes exceptionnelles les abandonnent et où ils ne sont plus connus et reconnus par leurs semblables.

## 1.1. L'APOGÉE, LA CHUTE ET LA MORT DE RAVEL

*Le cycle des vies imaginaires* débute avec *Ravel*, récit d'un personnage déjà au sommet de sa gloire au départ, qui vit dans un monde éprouvant. Nous assistons à la longue dégénérescence physique du protagoniste qui continue de composer et de vivre un grand succès malgré son cerveau qui lui fait de plus en plus défaut, jusqu'à ce qu'il soit victime de deux incidents majeurs – un accident de voiture et une opération ratée – qui précipitent son incapacité à fonctionner et, finalement, sa mort. C'est le récit d'un déclin, le récit d'un compositeur qui perd la capacité de composer, qui devient l'ombre de lui-même. Lutte et insatisfaction caractérisent Ravel. En dépit de son talent et de son succès, le personnage ne peut aller à l'encontre de la dégénérescence de son cerveau. Il s'agit d'une chute progressive et funeste.

Dans ce premier roman du cycle ne sont présentées que les dix dernières années de la vie du biographié. Si des événements contribuent à mener Ravel à sa perte, c'est aussi et surtout la dégradation de son cerveau qui l'y conduit. Le roman narre la chute d'un personnage, de sa disparition progressive. Malgré sa grande popularité, il évolue dans un monde qui lui est hostile. Déjà, au premier chapitre, « Ravel est dans de mauvaises dispositions comme chaque matin sans même savoir comment s'habiller, phénomène qui aggrave son humeur<sup>44</sup>. » Ainsi, tous les jours sont pénibles et celui-là particulièrement puisqu'il doit se rendre en Amérique pour effectuer une tournée éreintante. À la différence

---

<sup>44</sup> Jean Echenoz (2006), *Ravel*, Paris, Éditions de Minuit, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *R*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

des deux autres biofictions, nous n'avons pas accès à l'ascension du personnage jusqu'à sa renommée. Dès le deuxième chapitre, le narrateur annonce sa réussite sociale : « à cinquante-deux ans au sommet de sa gloire, il partage avec Stravinsky le rôle de musicien le plus considéré du monde. On a pu voir souvent son portrait dans le journal. » (R, 21)

Dans les deux autres biofictions, je montrerai comment les protagonistes connaissent une période plus ou moins longue lors de laquelle ils se hissent non sans efforts au sommet de leur art. Chez Ravel, cette période d'apogée ouvre le récit, ce qui ne laisse place qu'à la période de dégénérescence. L'environnement s'annonce dès le départ contrariant et éreintant. Dans le premier chapitre, Ravel sort de son bain, ce qu'Émilien Sermier dans son ouvrage *Variations sur un standard* considère comme une scène de naissance. Dans sa baignoire « [t]el un fœtus, Ravel fait corps avec l'humidité qui l'entoure<sup>45</sup> ». Puis la mise au monde est une transition de « l'eau tiède et savonneuse » à un environnement inconfortable : « l'air brutal d'une maison mal chauffée » (R, 7). Le monde s'avère dès lors hostile pour le protagoniste, qui doit sortir de cette « atmosphère amniotique » (R, 8) puisqu'on l'attend ailleurs : « il accepte les propositions sans réfléchir et au dernier moment ça le désespère. » (R, 14) Peu content d'avoir à sortir de chez lui, il n'a toutefois pas le choix : Hélène, son amie et assistante, vient le chercher. Dans le cas de Ravel, contrairement aux deux autres protagonistes à l'étude, ce n'est pas par un déclin de sa gloire qu'est marquée sa chute. D'ailleurs, il n'est pas enthousiasmé par le fait de signer le livre d'or du paquebot qui doit le conduire en tournée ni par ses admirateurs qui l'acclament lorsqu'il débarque en sol américain; cela va de soi pour Ravel, porté par des événements

---

<sup>45</sup> Émilien Sermier (2013), *op. cit.*, p. 15.



qui le fatiguent et auxquels il aurait sans doute aimé ne pas participer<sup>46</sup>. Cette irritation face au monde est due au fait que Ravel est en déclin dès le départ. Dans les premiers chapitres, lorsqu'il est dans sa cabine sur le paquebot, celle-ci est comparée à une « chambre d'hôpital » et à un « sanatorium flottant » (*R*, 32). Alors même que le récit commence, le personnage évolue dans un lieu qui évoque la mort. Puis, toujours dans les premiers événements du récit, lorsqu'il est en tournée en Amérique et qu'on l'acclame,

[...] il ne se demande pas si l'accueil qui lui est fait reflète exactement le sentiment de triomphe qui l'envahit depuis quatre mois. Sentiment tel qu'il en devient un peu nonchalant, de plus en plus désinvolte dans sa façon déjà fragile de toucher le piano. Il pense que cela ne se voit pas, d'ailleurs il n'y pense pas. Or cela s'est vu. Il ne le sait pas. Le saurait-il d'ailleurs qu'il s'en foutrait (*R*, 59).

Le narrateur décrit ce que Ravel ressent par la négative pour parler d'un possible déclin auquel le personnage ne pense pas, auquel il n'accorde pas d'importance. Il n'hésite pas à utiliser un langage familier – le verbe « se foutre » – pour qualifier l'évaluation, par le personnage, de sa perte d'ardeur dans son art, tellement cela est sans intérêt pour lui. Une fois encore, Ravel a l'impression d'être à l'apogée de son succès, en même temps que se laisse deviner sa chute – qu'il ne voit pas encore venir.

Il compose de la musique tant qu'il en est capable. Mais, progressivement, Ravel en vient à être incapable de composer, puis d'exécuter les gestes quotidiens les plus simples. Ainsi, au sixième chapitre, il est invité à jouer à Madrid. Lors de sa prestation, il saute le mouvement du menuet. Le narrateur passe en revue les causes possibles de son

---

<sup>46</sup> Lors de la première scène, le narrateur affirme que « [m]ieux vaudrait rester jusqu'au cou dans son bain, des heures si non perpétuellement » (*R*, 8), utilisant l'indirect libre pour nous rapporter les pensées ou, plutôt le désir de Ravel de ne pas naître, si l'on veut renchérir sur la métaphore de la naissance.

erreur : trou de mémoire, fatigue ou encore ennui, et finit par dire que, « pour la première fois en public, quelque chose ne colle plus. » (R, 82) C'est le début de la descente finale, pour lui. Ce qui lui coûtera ses aptitudes musicales et sa renommée, c'est la détérioration de ses capacités. Son état se dégrade et il s'en rend compte lui-même. Devant un ballet de Georges Auric qu'il adore, Hélène lui dit que ce dernier ne partage pas ses louanges à son égard. Ravel lui répond, dans un discours qui se situe entre le discours direct et le discours indirect libre: « Il tape sur Ravel? Eh bien il a raison de taper sur Ravel. S'il ne tapait pas sur Ravel, il ferait du Ravel et ça suffit, maintenant, avec Ravel. » (R, 91) La fin de sa capacité à se renouveler, comme compositeur, semble imminente. Puis, ce qui confirme les dires des autres, les projets de grandeur du compositeur sont réduits à néant. Il voulait en effet présenter le concerto qu'il a écrit pour lui-même en tournée dans « les cinq parties du monde ». Ce qui l'arrête, c'est « son corps [qui] s'est encore affaibli [...] » (R, 94). Son état physique se dégrade, mais il ne s'agit pas seulement de cela. Négligeant les événements mondains et ayant une difficulté croissante à s'occuper de ses affaires, « [...] il oublie de plus en plus de choses » et « [...] manifeste à présent, de temps en temps, une sorte d'absence devant sa propre musique. » (R, 100) Symptômes physiques et psychologiques sont ainsi des manifestations de son affaiblissement et de son incapacité à réaliser ses projets.

Deux événements précipitent ces détériorations, physique et psychologique : un accident dans un taxi et une opération manquée au cerveau. Le premier survient à Paris, lors d'une nuit d'octobre : Ravel subit plusieurs blessures sévères et manque de peu d'être coupé en deux. Cela l'immobilise pendant trois mois. Un vague espoir de rétablissement

survient, mais son absence au monde devient constante : « [i]l n'a pas l'air d'être absolument présent. » (R, 105) Ravel est en train de disparaître alors qu'il est encore en vie. Il n'est qu'à demi vivant. Après des vacances à Saint-Jean-de-Luz, « [t]out va peut-être un peu mieux mais il voit bien aussi que la forme de son écriture se dégrade de plus en plus, qu'elle perd de son élégance pour devenir hésitante, maladroite, en route vers l'illisible. » (R, 107) La gradation présente dans cette phrase est caractéristique de ce qui lui arrive : tout comme lui, son écriture connaît une dégénérescence progressive qui va lui faire perdre son caractère humain. Même si « [o]n le fête toujours, partout où il passe » (R, 112), « Ravel est toujours effondré de fatigue, s'agace de tout, ne parle qu'à peine et se sent plus que jamais hors du monde, à plus forte raison d'une version de ce monde aussi tourbillonnante de poussière, de lumière et de mouvement. » (R, 113) Son éloignement au monde est causé par ses sens qui se dégradent, par les gestes les plus élémentaires qu'il n'est plus capable d'exécuter. Tout devient flou : son sommeil, puis sa capacité à communiquer, sa vue, ses perceptions. La menace qui planait sur lui au début se confirme quand « [...] il reste effacé dans son fauteuil, immobile et calme comme s'il n'était pas là, déjà mort. » (R, 115-116) Il est devenu un spectre : le narrateur le qualifie de « fantôme » (R, 121). Plus tôt dans le récit, cette triste finalité vers laquelle le personnage se dirige se manifeste aussi lorsqu'il compose le *Boléro*. La parole du narrateur interfère avec celle du personnage. Ils s'entendent pour dire qu'il s'agit de quelque chose qui n'

[...] a pas de forme à proprement parler, pas de développement ni de modulation, juste du rythme et de l'arrangement. Bref c'est une chose qui s'autodétruit, une partition sans musique, une fabrique orchestrale sans objet, un suicide dont l'arme est le seul élargissement du son. Phrase ressassée, chose sans espoir et dont on ne peut rien attendre, voilà au moins, dit-il, un morceau que les orchestres du dimanche n'auront pas le front d'inscrire à leur programme. Mais tout cela n'a pas d'importance,

c'est seulement fait pour être dansé. Ce seront la chorégraphie, la lumière et le décor qui feront supporter les redites de cette phrase. (R, 79)

Insatisfait, Ravel ne croit pas à la postérité de cette œuvre qui sera, selon lui, utilisée uniquement pour le ballet d'Ida Rubinstein. Dans ce passage, une analogie peut être faite entre le *Boléro* et la vie de Ravel : se dirigeant toutes les deux vers leur fin, la vie de Ravel et la musique sont prononcées sans lyrisme et vont vers leur détérioration et leur autodestruction. On réalise que, comme sa célèbre composition, la vie de Ravel s'« autodétruit », que la mort – on parle d'un « suicide » dans le cas du *Boléro* – se trouve à être la finalité de ce qui est raconté, un peu comme, tout à l'heure, son écriture « en route vers l'illisible ». Ainsi, on dit également qu'il s'agit d'une « chose sans espoir [...] dont on ne peut rien attendre », comme la survivance du personnage. Après une lente dégénérescence dissimulée sous sa gloire, sa chute – progressive jusque-là – est précipitée quelques jours après son opération au cerveau. Il « [...] ne laisse aucun testament, aucune image filmée, pas le moindre enregistrement de sa voix. » (R, 124) La maladie de Ravel l'a conduit à sa disparition totale : il ne reste aucune trace physique du compositeur. Du dandy célébré partout, au début du récit, ne demeure pas même le son de sa voix.

L'effacement et la désinscription du personnage dans le monde caractérisent ainsi la trame narrative de ce premier roman. Celui-ci s'ouvre sur un personnage qui évolue dans un monde épuisant qui se voile de plus en plus à lui. Mieux aurait-il peut-être valu qu'il reste dans son bain comme il le désirait au départ. La dégénérescence progressive de son cerveau est par surcroît précipitée par son accident dans un taxi. Puis, c'est la mort qui arrive plus rapidement que prévu lorsqu'il se fait opérer au cerveau. Outre ces deux événements perturbateurs, on peut observer une courbe lente mais certaine vers cette fin,

ponctuée de brefs répit ou progrès. Quelques photos, seulement, et des morceaux de musique dont il ne semble pas si fier témoignent de son existence, lui qui, navré de son sort, admet qu'il « [...] ne laisse rien », rien qu'il ait « [voulu] dire » (R, 117). Progressant vers sa disparition, le protagoniste de cette première biofiction parvient de moins en moins, malgré sa gloire retentissante, à s'inscrire dans l'univers du récit et à y laisser sa trace – du moins, la trace qu'il voudrait laisser. Rien n'indique qu'il est satisfait de son œuvre. D'ailleurs, il lui arrive de ne pas la reconnaître et il est mécontent du travail de ses interprètes. En somme, ne reste que l'œuvre *post mortem* du compositeur. De lui, rien d'autre.

## **1.2. L'ASCENSION, L'APOGÉE ET LA CHUTE D'ÉMILE**

La deuxième biofiction du cycle s'ouvre sur un personnage adolescent qui passe rapidement de travailleur dans une usine de chaussures à coureur d'exception, puis de coureur le plus rapide du monde connaissant un déclin à ouvrier dans les mines d'uranium. Il devient ensuite éboueur et il finit archiviste dans un sous-sol. Dans un monde de guerre et d'oppression politique, Émile est aux prises avec deux difficultés majeures qui le poussent au déclin : comme dans le cas de Ravel, son corps vieillit et lui fait défaut; mais, de surcroît, le contrôle exercé par les dirigeants de son pays l'empêche de dire ou faire ce qu'il veut. L'événement qui lui donne le coup de grâce, lui fait perdre ses grades dans l'armée et le fait aboutir dans les mines d'uranium est lié à ce dernier talon d'Achille : devant une foule d'insurgés, Émile dit qu'il faut boycotter l'URSS. Des trois biofictions, *Courir* est la seule qui ne se clôt pas par la mort physique du biographié. Il s'agit toutefois d'une mort symbolique.

Contrairement à Ravel qui est déjà vieux, Émile est à l'aube de l'âge adulte lors de l'ouverture du récit. Anne-Marie Régimbald, dans son article « Pourquoi courir? », affirme qu'

[...] Echenoz mentionnera son Émile de dix-sept ans après trois pages où seront nommées [sic] guerres, annexion, invasion, tankistes, généraux, gendarmes, troupes, gens, petit monde. Le début de *Courir* n'annonce rien de gai : à quoi bon se lever le matin au milieu de ruines laissées par les Allemands, en plein régime communiste, dans le mensonge institutionnalisé et la répression systématique, pour aller travailler dans une usine de chaussures<sup>47</sup>?

Comme dans le cas de Ravel, Émile évolue dans un environnement hostile : celui de la Seconde Guerre mondiale au début, puis de la Guerre froide dans la majeure partie du récit. Son nom n'est mentionné qu'à la fin du premier chapitre : il passe en second, comparativement à ce qui se produit autour de lui. Les six premiers chapitres sont structurés de la même manière : on ne parle du coureur qu'après avoir dressé le bilan de la situation sociopolitique de la Tchécoslovaquie. Émile commence à courir en temps de guerre, par obligation, et le hasard fait en sorte qu'il soit assez bon pour qu'« un entraîneur du club social s'intéresse à lui<sup>48</sup>. » Après quelques courses contre ses « copains de Zlin » (C, 22), Émile commence à s'entraîner, à « apprendre » (C, 21) la course à pied. Il s'inscrit à une première course de quinze-cents mètres « [a]u championnat qui oppose, à Prague, la Bohême à la Moravie [...] [et] il gagne. » (C, 22) C'est le début de son succès. Les événements s'enchaînent : Émile participe à un nombre croissant de courses et ses victoires se multiplient. Surviennent alors des passages répétitifs de l'ascension d'Émile. Dans le

---

<sup>47</sup> Anne-Marie Régimbald (2009), *op. cit.*, p. 127.

<sup>48</sup> Jean Echenoz (2008), *Courir*, Paris, Éditions de Minuit, p. 16. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle C, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

sixième chapitre, le narrateur affirme que le personnage « [...] établit tranquillement deux nouveaux records [...] », qu'il « [...] améliore encore ses records sur trois mille et cinq mille mètres » (C, 32), puis qu'« [i]l n'a [] pas gagné, cependant il bat le record tchécoslovaque » (C, 33), qu'« Émile n'a toujours pas gagné, cependant il améliore le record tchécoslovaque » (C, 33), et qu'« une fois de plus il n'a pas gagné, cependant il perfectionne le record tchécoslovaque » (C, 37). Le fait d'insister sur ses avancées en répétant sensiblement le même propos met en évidence l'amélioration d'Émile dans son sport et marque ses efforts. Émile gagne du terrain. C'est en courant de plus en plus vite qu'il est connu et reconnu par ses semblables. Il continue de battre des records et sa carrière, à l'extérieur de la piste, s'améliore : après la guerre, il quitte l'usine à chaussures pour entrer, comme officier, à l'Académie. Il compétitionne à Prague, à Brno et aux championnats d'Europe à Oslo. Après avoir commencé les premiers chapitres en évoquant d'abord l'hostilité qui règne en Tchécoslovaquie, puis le personnage, le narrateur débute ainsi le septième chapitre : « Il a beau ne pas gagner toutes ses courses, n'empêche qu'à force d'accumuler ces records, Émile est devenu, l'air de rien, l'idole de son pays. » (C, 38) Pour la première fois, le narrateur ouvre un chapitre en parlant d'Émile, le mettant ainsi sur le devant de la scène. Dans un monde d'hostilité politique et même s'il est mentionné qu'Émile s'entraîne beaucoup, le narrateur précise que le protagoniste a gravi les échelons « l'air de rien », comme si cela était arrivé sans que l'on s'en rende compte. La succession des événements conduit ainsi vers une ascension du personnage. S'il est encore loin de son apogée, Émile est, au quart du récit, au premier plan, on parle de lui avant tout. C'est à partir ce moment que la situation d'Émile s'améliore de manière spectaculaire pour

conduire au point culminant de son succès. La course qu'il gagne au championnat des forces alliées à Berlin le fait connaître à l'extérieur de son pays. Il est alors devenu

[...] une vedette mondiale. [...] Il est inévitable. [...] Ses chances de victoire sont à ce point absolues qu'il est décourageant, au point d'être parfois jugé indésirable par les fédérations. Pressenti pour telle ou telle course à l'étranger, il arrive que sa venue soit annulée en raison de sa supériorité présumée [...] (C, 56).

Émile devient à ce point rapide qu'on le surnomme « la Locomotive » (C, 57). Le voici devenu plus grand que nature. En ce qui concerne sa carrière, « [p]our Émile qui est militaire, cela va se passer de promotion de grade en grade, cependant que son activité reste centrée sur le sport. » (C, 57) Il est ainsi promu, sans vraiment avoir à participer à la vie soldatesque, ayant le statut privilégié d'athlète. Sur le plan personnel, Émile rencontre Dana, une lanceuse de javelot qui deviendra sa femme. Tout va pour le mieux, il flotte sur son succès et ses médailles, va jusqu'à battre le record du monde à Ostrava sur dix mille mètres, lui qui n'était même pas au sommet de sa forme. Mais dès qu'il est au faîte de sa gloire, se manifeste ce contrôle des autorités qui handicapera Émile et le conduira à sa perte.

Champion du monde : la réaction est immédiate et on le nomme capitaine mais les ennuis commencent. On se concerte en haut lieu où l'on tient Émile, c'est certain, pour un phénomène du socialisme réel. Donc il est mieux qu'on se le garde, qu'on se l'économise et qu'on ne l'envoie pas trop à l'étranger. (C, 66)

Sitôt qu'il est universellement reconnu, les dirigeants de son pays décident de « l'économiser » et de l'envoyer stratégiquement à certaines courses. Mieux vaut qu'il se concentre sur celles de son pays. Et les fédérations des autres pays commencent à lui nuire : on ne veut pas de lui à certaines courses à cause de son avantage sur les autres. Il convient néanmoins de dire que, au départ, ce sont les autorités de son pays qui l'aident à se hisser



au sommet de la hiérarchie sociale : c'est à cause d'une course obligatoire mise en place par le système qu'il découvre ses talents de coureur. En revanche, lorsqu'on se met à le célébrer partout, ce sont ces mêmes autorités qui vont commencer à le contrôler. Devant cette impossibilité de participer à toutes les courses, « [i]l ne dit rien mais le fait est que, les temps qui suivent, il se met à perdre assez régulièrement. » (C, 67) Dès qu'Émile se met à perdre un peu, le narrateur inverse à nouveau la structure de son texte : au début du chapitre onze, il refait passer Émile après la situation sociopolitique de la Tchécoslovaquie : il parle de la peur qui règne à Prague sur une page et demie avant de dire où est rendu le personnage principal. Le début de son déclin est donc aussi marqué par la perte de l'importance narratologique qu'il avait gagnée. L'apogée et la chute d'Émile sont à ce point importants que le passage de l'une à l'autre, même s'il est presque imperceptible au début, est visible à même la structure du récit, à même l'ordre dans lequel les événements sont racontés au sein des chapitres. Bien que sa situation se dégrade légèrement, « Émile demeure l'homme le plus rapide du monde » (C 71) et il continue de gagner – mais « presque partout » (C, 72), car il n'a pas toujours le droit de se rendre à l'étranger. Cette limite instaurée à ses déplacements le suivra jusqu'à la fin du récit. C'est au douzième chapitre que son deuxième handicap commence à le tourmenter : « À trente ans, il est fatigué, peut-être éprouvé par l'alternance de ses sorties de scène et de ses retours en force. Son torse est creux, ses joues concaves, ses yeux rentrés dans leurs orbites, sa femme ne l'a jamais vu si maigre » (C, 81). Cette énumération de caractéristiques physiques dresse le portrait d'un homme usé. Comme dans le cas de Ravel, le protagoniste commence à présenter les signes physiques de son déclin à venir en même temps qu'il continue de gagner médaille d'or sur médaille d'or. Il continue donc de battre tous les

records. « Pendant les six années, les deux mille jours qui vont suivre, il sera l'homme qui court le plus vite sur la Terre en longues distances. » (C, 93) Au début du quatorzième chapitre, on apprend qu'« Émile est un peu fatigué » (C, 95). Puis, à Paris, au cross de *L'Humanité*, bien que, toujours aussi populaire, il soit « [...] reçu au Bourget en monarque » (C, 100) « on observe qu'il s'est rasé le crâne, car Émile, il faut bien l'admettre, commence à perdre ses cheveux. » (C, 101) Humble, Émile affirme aux journalistes : « je sais que je vais doucement vers mon déclin. » (C, 102) Il est conscient que, physiquement, il ne pourra pas éternellement être aussi rapide et que son corps commence à vieillir. Les autorités de son pays mettent en place une « [...] singulière arithmétique : Colombes + Bruxelles = Promotion d'Émile au grade de lieutenant-colonel » (C, 106), puisqu'il a encore gagné ses courses. Émile peut toujours compter sur ses capacités et profiter de son succès jusqu'au début du seizième chapitre où le narrateur nous informe que « [ç]a commence à Budapest, sur ces dix-mille mètres qui sont sa distance, qui n'appartiennent qu'à lui, [...] il est battu par un certain Kovacs. » (C, 107) Le verbe employé au début de ce passage – « commencer » – n'est pas anodin : le personnage est au seuil de son déclin. Il se met effectivement à connaître un affaiblissement : « Il perd un peu, il gagne, il perd encore, il regagne un petit peu et l'on se met à penser qu'Émile, ce n'est peut-être plus tout à faire ça » (C, 107) et même « [...] s'il gagne quelquefois, il perd de plus en plus. » (C, 110) Il n'est plus aussi bon qu'avant, à ses yeux et à ceux de ses semblables – « on » s'en rend compte et lui-même « l'admet ». « Sans annoncer son vrai déclin, ses défaites répétées semblent marquer du moins la fin de sa toute-puissance. » (C, 112) Émile, qui était au-dessus de tous les autres et ne faisait que s'améliorer jusque-là, connaît une diminution dans ses performances. Même son environnement se retourne

contre lui quand, à Bruxelles, lorsqu'il tente de battre son record mondial sur dix mille mètres, « Émile est trahi par le vent, la chaleur, la poussière, et par Ullsberger qui devait lui servir de lièvre mais qui en a profité pour le lâcher. » (C, 115) Ainsi, non seulement son corps le trahit et les autres le dépassent, mais même le monde physique lui est hostile, via la température. Malgré tout, Émile n'abandonne pas : « il s'obstine » (C, 118), même si « [ç]a ne marche toujours pas » (C, 118) ; même s'il dit que « [s]es succès ont assez duré » (C, 118), il tente « [...] de battre un autre de ses records mondiaux, celui de l'heure [...] [et] voilà, il court et il le reprend. » (C, 118) Le déclin, dans le cas d'Émile, n'arrive pas tout d'un coup à cause des regains de forme de l'athlète. Un redressement total devient toutefois de moins en moins probable et on se rend progressivement à l'évidence : Émile vieillit. Mais, décidé à ne pas renoncer, il s'entraîne toujours excessivement.

Tant qu'il finit aussi par se faire mal, contractant une hernie au niveau de l'aine droite et on doit l'opérer. [...] Émile abandonne et puis non, pas du tout puisqu'il va courir à la Journée de l'armée, Émile est très malade puis il se porte comme un charme, il est interdit de Jeux pour propos séditieux mais nullement, il ira aux Jeux, puis il n'ira aux Jeux qu'en tant que spectateur, puis n'ira plus car il renonce. Émile raccroche. Il doit se faire opérer de nouveau. Il a repris l'entraînement, il s'entraîne comme jamais. Il ne retrouve pas sa forme, il n'avance plus, il laisse tomber, il est fini, il va revenir, il reviendra. Au passé, au futur, au présent mais surtout au passé, rarement on n'aura autant parlé de lui depuis qu'on le dit, et qu'il se dit lui-même, sur son déclin. (C, 122-123)

Bien qu'Émile ne soit pas prêt à renoncer, la progression narrative va tout de même vers sa chute. Lui-même le concède et l'incertitude qui caractérise ses actions (ces allers-retours incessants entre l'abandon et l'acharnement) crée une hésitation. Il ne veut pas admettre que sa gloire est maintenant « au passé », derrière lui. Il insiste, mais il n'est plus le jeune homme plein d'avenir du départ. C'est ainsi qu'aux Jeux olympiques d'Helsinki, lors de l'épreuve du marathon, « Émile tombe à genoux et laisse aller sa tête dans l'herbe jaune et reste ainsi de longues minutes pendant lesquelles il pleure et vomit et c'est fini, tout est

fini. » (C, 127) L'image est percutante : le surhomme s'arrête, incapable de terminer l'épreuve, vaincu par la soif et par son propre « système nerveux » (C, 127). Il se heurte aux limites de son corps affaibli et à sa propre vulnérabilité.

Bien que sa carrière sportive touche à sa fin, cela ne va pas mal sur tous les plans : « à son retour d'Australie, on va le nommer colonel. [...] Donc on le promeut puis on le recycle : chargé de tâches d'éducation, il est nommé directeur des sports au ministère de la défense. » (C, 128-129) Ainsi, sa gloire est également marquée par les échelons qu'il gravit au sein de l'armée. Certes secondaire, puisque sa carrière sportive était au premier plan, son poste au ministère s'avère l'apogée de cette autre séquence d'événements. La chute, ici aussi, ne tardera pourtant pas. L'URSS prend le contrôle de la Tchécoslovaquie, ce qui crée une « résistance passive » (C, 137) chez les citoyens. Un soir, alors qu'Émile se tient parmi les manifestants, « il prend la parole : [...] il invite l'armée à respecter une trêve olympique. Comme ce n'est pas très clair, il précise sa pensée en appelant même, à l'occasion de ces Jeux, au boycott de l'URSS. » (C, 138-139) Comme dans le cas de l'accident et de la chirurgie qui précipitent le déclin de Ravel, cet incident donne le coup de grâce à Émile. « Dès le lendemain, Émile est renvoyé de son poste au ministère. Et dans les jours qui suivent il est exclu du Parti, radié de l'armée, interdit de séjour à Prague. » (C, 139) La détérioration de sa situation est extrêmement rapide. Ce qui lui restait en dehors de la course lui est enlevé. En trois pages, les dernières du récit, il passe six ans à travailler dans les mines d'uranium – ne réussissant à voir sa femme que deux fois –; il devient ensuite éboueur, mais les citoyens l'acclament dans la rue et cela ne plait pas aux fondés de pouvoir qui l'envoient « [...] faire des trous dans la terre pour qu'on y plante des poteaux

télégraphiques. » (C, 141) Deux ans plus tard, on lui fait signer un document dans lequel il admet ne jamais avoir été persécuté; alors, « [l]e purgatoire est terminé. On lui confie, à Prague, un poste au sous-sol au Centre d'information des sports. Bon, dit le doux Émile. Archiviste, je ne méritais sans doute pas mieux. » (C, 142) Ainsi, ses conditions de vie s'améliorent un peu lorsqu'il abdique devant les autorités. On affirme même que l'expiation de son faux pas est terminée, qu'il est pardonné. Sa période d'apogée est tout de même révolue, mais le personnage ne meurt pas, contrairement à Ravel et Gregor. Il redevient le prolétaire qu'il était au départ, ni plus ni moins, avec, derrière lui, une carrière d'athlète olympique qui ne lui sert pas à grand-chose.

De jeune homme travaillant dans une usine de chaussures, Émile finit archiviste dans un sous-sol. Sa situation initiale et sa situation finale sont sensiblement égales si l'on se fie à ce que dit le narrateur et à la reconnaissance sociale qu'il retire. Après avoir été l'homme le plus rapide du monde, Émile voit son corps et son gouvernement le trahir. Le déclin physique est lent, progressif, si bien que le personnage gagne toujours quelques courses avant de parler contre l'URSS et d'être écarté. L'environnement dans lequel évolue le protagoniste tout au long du récit lui est particulièrement hostile, et les forces politiques le manipulent : puissantes, elles peuvent être des alliées de son progrès, mais aussi l'entraver, voire lui faire prendre le chemin inverse. Ainsi, c'est lorsqu'il tente maladroitement de dire sa façon de penser qu'il commet une bétise à l'encontre du régime et qu'il est persécuté, que son réel déclin survient et que sa fin est expédiée sur trois pages. Il connaît ainsi une répudiation politique et un déclin physique.

### **1.3. LA NAISSANCE, L'ASCENSION, L'APOGÉE, LA CHUTE ET LA MORT DE GREGOR**

Dans la dernière biofiction du cycle, nous assistons à la naissance, à l'ascension, au déclin et à la mort du personnage principal. Il s'agit du récit le plus « complet » des trois si on le compare à une biographie traditionnelle. Gregor naît lors d'une tempête et commence dès l'enfance à présenter les signes d'une intelligence hors du commun. Après des études prometteuses, il immigré en Amérique où il se fait embaucher chez Thomas Edison. Comme ce dernier ne le considère pas à sa juste valeur, il démissionne. Ensuite, il est propulsé par Westinghouse pour développer son idée de courant alternatif qui gagne un grand succès. Dès lors, il a les moyens économiques de voir ses projets se réaliser. Pendant un temps, il invente beaucoup et gagne en notoriété. Précurseur, mais aussi rêveur, il obtient progressivement une réputation de savant fou. On réalise également qu'il gère mal ses finances. Il renonce aux profits que lui doit Westinghouse, ce qui marque le début de son déclin financier. S'ensuit une longue chute lors de laquelle il peine à trouver des investisseurs et à retrouver une certaine crédibilité. Quatre handicaps causent son déclin : le fait que ses idées soient toujours élaborées trop rapidement, qu'elles soient expédiées et trop grandes, que Gregor ne fasse pas attention à ses finances, de même que le fait qu'il rencontre des opposants – Thomas Edison et Angus Napier. Vivant dans un monde réfractaire à ses inventions, il réussit tout de même à en développer plusieurs, à être connu et reconnu par ses semblables, à vivre dans le luxe. Puis, comme dans les cas précédents,

la courbe des événements s'inverse et ses handicaps le précipitent vers l'ostracisme et la mort.

Au milieu d'un orage électrique d'une grande violence, Gregor voit le jour – ou la nuit, puisqu'il naît aux alentours de minuit, « entre deux dates<sup>49</sup> ». Des trois protagonistes biofictifs, Gregor est celui dont le chemin jusqu'au succès est le plus tortueux, même si le personnage présente des caractéristiques exceptionnelles. Déjà, lorsqu'il est enfant, il apprend « [...] en cinq minutes une bonne demi-douzaine de langues, [...] en sautant une classe sur deux, et surtout [...] il parvient bientôt à désosser puis rassembler [des pendules] en un instant, les yeux bandés, [...] il se fait une première place dans la première école polytechnique venue » (*DÉ*, 13) et « très vite il devient très grand, plus vite encore plus grand que tout le monde. » (*DÉ*, 12) Le narrateur utilise fréquemment des hyperboles pour le dépeindre. On en parle comme un individu plus grand que nature : il est géant et meilleur que les autres, un peu comme Ravel et Émile. Gregor a ce talent exceptionnel de pouvoir inventer presque tout ce qu'il veut. On dit que « [c]e qu'il imagine étant immédiatement imaginé comme vrai, le seul risque auquel il s'expose, et peut-être s'exposera toujours, est de confondre le réel avec ce qu'il projette. » (*DÉ*, 14) Si ce qu'il conçoit n'est pas toujours monétairement ou physiquement concevable, c'est d'une part parce qu'il est en avance sur son temps et d'autre part parce que « [q]uand les idées lui viennent, cela se manifeste tout de suite de haut, de très haut, dans l'immensité cosmique de l'intérêt universel. » (*DÉ*, 14) Gregor est mégalomane. Tout ce qu'il fait doit être gigantesque. Il passe trois ans à travailler chez Edison et gagne du prestige, mais aussi, étant très doué, il s'attire sa

---

<sup>49</sup> Jean Echenoz (2010), *Des Éclairs*, Paris, Éditions de Minuit, p. 7. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DÉ*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

méfiance : son employeur a peur qu'il puisse inventer quelque chose de mieux que le courant continu. Et, comme pour lui donner raison, sous-payé par Edison, Gregor démissionne et « il va tenter de développer seul sa petite idée de courant alternatif. » (*DÉ*, 25) L'argent sera, tout au long de son aventure, le talon d'Achille de Gregor. Par exemple, il présente son idée de courant alternatif à des hommes d'affaires qui « [...] [fondent] une société à son nom, la Gregor Electric Light Company, [mais] ils seront majoritaires sur celle-ci, vous savez bien ce que c'est » (*DÉ*, 26). Et, peu soucieux de ses propres intérêts,

Gregor se retrouve promptement licencié de sa propre entreprise que récupèrent ses associés, heureux de sabrer ce nouveau champagne, et quant à lui parfaitement lessivé. C'est ainsi qu'on se retrouve à la rue, terrassier, manœuvre, portefaix couvert de dettes dans l'industrie du bâtiment, pendant quatre ans. (*DÉ*, 27)

Lui qui commençait à faire carrière connaît une petite dégringolade. Rien n'est pourtant perdu : il rencontre un contremaître qui a de la sympathie pour lui et qui le réfère, et il est engagé « au titre de consultant. Westinghouse lui donnera les moyens de développer son système : laboratoire, deux assistants, matériaux nécessaires et salaire minimum, exigence de résultats à court terme. » (*DÉ*, 35) Ce schéma se répétera tout au long du récit : Gregor demandera du financement à ceux qui ont les moyens de le lui donner, et se verra en retour obligé de leur fournir beaucoup plus de bénéfices qu'il n'en retirera. Mais, à cela, Gregor ne verra pas d'inconvénient : il souhaite uniquement la réalisation de ses inventions. Gregor va ainsi à toute allure et continue d'inventer toutes sortes de choses. Bientôt, la compagnie Westinghouse veut distribuer le courant alternatif sur le continent américain : « [p]our lui prêter main forte et contrer la campagne à grand spectacle de la General Electric, Gregor se lance dans une série de conférences aux États-Unis puis en Europe. » (*DÉ*, 51) C'est là que sa carrière prend un virage sans précédent, car



[...] Gregor avec ses conférences connaît un succès considérable, d'un frénétique bouche à oreille provoquant une affluence accrue chaque jour. Il est bientôt l'unique conversation dans les dîners mondains de sorte que, voyez comme ça peut aller vite, Gregor est tout simplement devenu, en quelques mois le savant le plus célèbre du monde. À toute allure, on se met à se l'arracher. (*DÉ*, 55)

La vitesse est ce qui caractérise le plus son succès : celui-ci, à partir du développement du courant alternatif, ne fera que croître. C'est l'apogée du personnage. « [O]n le désigne le plus grand inventeur de tous les temps. » (*DÉ*, 55) Ce dernier est alors, comme dans le cas de Ravel et d'Émile, connu et reconnu par ses semblables. En gage de cela, il habite un hôtel de luxe et « il commence [...] par se constituer une garde-robe, immédiatement soucieux de devenir l'homme le mieux habillé de la cinquième avenue. » (*DÉ*, 52) Il gagne une tribune et « [...] est aussi devenu l'objet d'un culte chez pas mal de mystiques et d'illuminés. » (*DÉ*, 58) Il a de plus en plus une aura de démiurge.

Dès que Gregor acquiert cette notoriété, la situation commence à se dégrader. C'est comme si l'apogée du personnage ne pouvait être qu'un seul et bref moment, que le commencement de la chute suit de très près. « D'où un nouveau son de cloche, revers de la médaille et contrepoint classique du succès : on commence de qualifier aussi Gregor d'imposteur et d'escroc. » (*DÉ*, 58-59) Cela n'est que le début des ennuis, mais, comme dans les cas précédents, le personnage continue de profiter de son succès pendant un certain temps. Ses idées se concrétisent : Westinghouse alimente bientôt la ville de Buffalo à même les chutes Niagara, comme le rêvait jadis Gregor. On dit aussi que « [...] son panache conquiert les foules, ahuries par ses mises en scène et tous ses accessoires parmi lesquels les curieux tubes dont il s'entoure, qui sont devenus sa marque [...] » (*DÉ*, 59). Ainsi, « [sept] ans plus tard, Gregor est devenu riche ou plutôt virtuellement riche, sa situation à

la Western Union lui permettant de mener à crédit une vie très confortable. » (*DÉ*, 70) Son prestige lui permet de vivre au sommet de la hiérarchie sociale – mais c’est à crédit qu’il peut se vêtir à la dernière mode et habiter une suite au Waldorf. Cela ne saurait durer, toutefois, car Gregor ne fait pas attention à ses affaires. C’est ainsi que la cause principale de sa chute survient : Westinghouse vient le voir pour lui demander de renoncer aux droits qu’il a sur les chevaux à vapeur vendus par l’entreprise, disant que cela serait « insoutenable pour la Western Union » (*DÉ*, 76) de lui remettre cet argent. L’inventeur, particulièrement désintéressé, accède sans difficulté à cette demande. Il est peu préoccupé par l’argent. « Il pourrait sans doute l’être davantage mais ne semble pas s’en soucier tellement, satisfait de son train de vie sans paraître vouloir l’améliorer encore. » (*DÉ*, 73) En fait, on dit aussi que « [s]’il ne court pas trop après l’argent, c’est peut-être qu’il veut juste ne pas avoir à y penser. [...] C’est peut-être aussi qu’il n’a pas trop le temps. » (*DÉ*, 79) Cette question du temps, au cœur de ses préoccupations depuis le départ, est aussi ce qui lui nuit : il travaille trop vite et ne prend souvent pas le temps de peaufiner ses idées ni de s’occuper de ses finances. Le narrateur juge ses actions trop rapides, disant qu’« [i]l a tort, allant beaucoup trop vite, il devrait s’arrêter cinq minutes sur l’une [de ses idées] pour la mener à son terme et la développer » (*DÉ*, 80). En effet, une fois qu’il a exploré sommairement une idée, il ne peut s’empêcher de passer à une autre, quitte à ne pas toujours les concrétiser. Comme ce qu’il crée dans sa tête lui apparaît toujours « de très haut » et tout de suite vrai, il survient presque systématiquement un problème entre ses inventions et le monde physique dans lequel il évolue. En fait, le monde dans lequel le personnage évolue ne lui est pas hospitalier sur tous les plans. Le temps qui le régit est trop lent pour lui :

[...] sa manie de concevoir sans cesse les choses à vive allure s'oppose à ce qu'il s'arrête sur l'une d'entre elles et s'y attarde. Trop de perspectives se pressent en vrac dans son esprit pour qu'il les approfondisse une à une, développe leurs applications pratiques et profite de leur valeur marchande. (*DÉ*, 79)

L'esprit de Gregor fonctionne trop vite pour que les quelques projets qui réussissent à voir le jour lui rapportent de l'argent : il se hâte de tous les réaliser, quitte à bâcler les détails financiers. Ses projets sont aussi, parfois, excessifs pour le monde dans lequel il vit. Par exemple, un jour, dans son laboratoire, « [...] traversé par une idée d'expérience, [...] [il fixe un] oscillateur [électromagnétique de son invention] à l'aide de sangles sur les flancs [d'un] pilier puis l'ayant déclenché, Gregor [...] attend, par curiosité, ce qui pourrait se produire. » (*DÉ*, 93) Cela fait trembler l'immeuble de Gregor et affole tout le monde. Ses opposants aussi viennent lui mettre des bâtons dans les roues : un peu après cet incident, son laboratoire prend feu, apparemment par accident, et le narrateur sous-entend qu'il s'agit cette fois d'un coup d'Angus Napier qui sort de l'immeuble en compagnie de gangsters, avec un air louche<sup>50</sup>. Après ce mauvais coup, Gregor gagne la réputation de « savant fou » (*DÉ*, 95). Il s'agit d'un premier incident qui pousse Gregor vers son déclin. Il n'a pourtant pas dit son dernier mot. Ayant perdu beaucoup de crédibilité à New York, il déménage à Colorado Springs. Financé par son avocat, il se lance dans le projet de construire un système mondial de télégraphie sans fil. Il simule des orages et dérange tout le monde à Colorado Springs. Il fait beaucoup trop de bruit, allant jusqu'à « [...] faire entrer la Terre elle-même en résonance. » (*DÉ*, 102) Mais il croit également entendre les Martiens

---

<sup>50</sup> Angus est l'assistant de l'ami de Gregor, Norman Axelrod, chez qui il dîne tous les mardis. Un amour platonique existe entre l'inventeur et Ethel Axelrod, la femme de Norman, rendant fou de jalousie l'assistant qui, lui aussi, nourrit une passion pour Ethel. Agissant comme un opposant de Gregor, Angus Napier nourrit aussi d'informations l'autre opposant de Gregor, Thomas Edison.

lui parler, devenant par le fait même objet de moqueries de la part de la communauté scientifique et de monde entier.

La chute de Gregor devient perceptible dans le manque de financement de ses projets : il lui est plus difficile de trouver de l'argent. Les conditions pécuniaires lui sont de plus en plus défavorables : tout aussi connu, il est de moins en moins reconnu par ceux qui l'entourent; il a de la difficulté à trouver du financement et ses pairs ne le prennent plus très au sérieux. Pourtant, John Pierpont Morgan accepte de financer sa tour de communication, se faisant promettre le monopole mondial des stations radiophoniques. Le brevet de Gregor étant cependant « insuffisamment protégé » (*DÉ*, 121), il se fait voler son idée par Guglielmo Marconi, qui affirme avoir inventé les ondes radioélectriques. Le narrateur suggère que c'est encore une fois un des opposants de Gregor, Angus Napier, qui est derrière tout cela, disant qu'« [o]n n'a pas moyen de savoir que ce brevet a été anonymement posté à Marconi. Le saurait-on qu'on pourrait se demander, en étudiant l'adresse manuscrite sur l'enveloppe qui le contenait, si ne s'y distingueraient pas des points communs avec l'écriture d'Angus Napier. » (*DÉ*, 121) Deux handicaps nuisent ainsi à Gregor : la vitesse à laquelle il fait les choses (il bâcle les brevets qu'il dépose) et son désintérêt financier. Quant à son mécène, « d'un trait de plume il coupe tout crédit. Les travaux d'érection de tour s'interrompent en un claquement de doigts. Encore raté. » (*DÉ*, 122-123) « Avec tout ça qui est allé vite comme sa vie, Gregor va sur ses cinquante ans » (*DÉ*, 124) et, comme s'il avait l'impression qu'il allait manquer de temps, il continue de vivre richement et son caractère s'aggrave,

achetant dans les journaux de gros espaces publicitaires le long desquels  
il se justifie point par point, s'attribuant la paternité de toute nouvelle

découverte, avançant des idées à peine imaginées sans les avoir soumises à la moindre vérification expérimentale, accablant de son mépris ses concurrents et ses contemporains en général, bref il devient de plus en plus antipathique. Or tout cela coûte cher alors qu'il est maintenant fauché, endetté, vivant immensément au-dessus de ses moyens. (*DÉ*, 125)

Ayant passé sa vie à vivre à crédit, il ne connaît pas vraiment la valeur de l'argent. Ni peut-être même des choses qui l'entourent : il invente peu après une turbine trop puissante pour les matériaux terrestres. Lorsque John Pierpont Morgan décède, son fils vient réclamer son dû. Ses autres créanciers aussi. « [I]l appert que Gregor est bien plus fauché qu'on ne le pensait » (*DÉ*, 137). Il voit ses conditions de vie se détériorer, et passe du Waldorf au Saint Regis, un hôtel moins en vue. Pendant la guerre, il propose plusieurs de ses idées à l'Armée qui ne le prend pas au sérieux. N'ayant plus beaucoup de considération des autres, c'est auprès des pigeons que l'inventeur passe sa vieillesse. Presque sans le sou, il abandonne son laboratoire et voit ses conditions de vie se dégrader encore, ne fréquentant plus personne hormis son couple d'amis, les Axelrod. Sa relation avec les volatiles devient de plus en plus étrange : il recueille des pigeons chez lui, allant jusqu'à tomber en amour avec l'un d'eux. « Dix ans plus tard, [...] [i]l est vrai que son corps et le décor ont changé. L'espace hôtelier s'est rétréci autour de lui [...] et, si ses manies n'ont pu que s'accroître avec l'âge, ses gestes sont plus lents et plus désordonnés. » (*DÉ*, 162) Gregor a vieilli. Il vit avec les pigeons, ce qui est loin d'être jugé positivement par le narrateur qui qualifie ainsi cet animal dans le vingt-quatrième chapitre : « [...] couard, fourbe, sale, fade, sol, veule, vide, vil, vain » (*DÉ*, 142). Un jour, justement, alors qu'il sort nourrir ces oiseaux, ceux-ci l'attaquent et Gregor se fait renverser par une voiture. Il s'agit du dernier événement qui le conduit à sa perte : il attrape une pneumonie et, trois mois plus tard, on le retrouve mort. « Malgré le piaillage croissant des oiseaux affamés, affolés dans leurs

cages tout autour de son lit, on attendra trois jours avant d'enfreindre la consigne » (*DÉ*, 175), qui était de ne pas le déranger. Il meurt seul et, contrairement à Ravel, sans son prestige.

Enfin, on se rend compte que Gregor passe par toutes les phases narratologiquement étudiées ici, c'est-à-dire la naissance – on ne sait pas quand précisément, comme s'il naissait hors du temps –, l'ascension grâce à ses aptitudes exceptionnelles d'inventeur, l'apogée – lorsqu'il est connu et reconnu, vit au Waldorf et n'a aucune difficulté à trouver du financement pour ses expériences –, la déchéance – on le traite de savant fou, il perd sa fortune – et finalement la mort. Il meurt d'ailleurs dépouillé de sa richesse et de sa notoriété, avec pour seule compagnie de « vils » pigeons. En plus du fait d'aller trop vite et de bâcler certaines choses, ses défauts sont son incapacité à gérer ses finances ainsi qu'une forte tendance à se laisser arnaquer. Nous pouvons également dire que le monde dans lequel évolue Gregor lui est hostile : en plus d'être aux prises avec deux opposants, Thomas Edison et surtout Angus Napier, Gregor est fondamentalement en avance sur son temps et va trop vite pour le monde dans lequel il évolue.

#### **1.4. L'APOGÉE ET LA CHUTE**

Dans des mondes défavorables, nous suivons des vies constituées d'une apogée, de petits échecs de plus en plus problématiques malgré les regains de succès des personnages, d'un ou de plusieurs éléments perturbateurs qui précipitent leur déclin et d'une fin funeste – pour Ravel et Gregor, il s'agit de la mort; pour Émile, de la fin de sa carrière – qui clôt le récit en quelques lignes. Apogée et déclin constituent le moteur narratif commun aux

biofictions. Dans le cas de *Ravel*, il ne s'agit que de cela : on passe directement de l'apogée, comme état initial, à la mort, comme état final. Ravel – déjà à l'apogée de sa carrière – se dirige progressivement vers son décès, mais ne perd pas de reconnaissance sociale. Son déclin est avant tout physique : il perd la capacité de composer. Dans le cas de *Courir*, Émile, simple travailleur dans une usine, n'est pas une personne de grande importance au départ. À la fin, il redevient un travailleur ordinaire, archiviste dans un sous-sol. C'est la fin de sa carrière et il n'obtient plus de reconnaissance professionnelle. Ce dernier voit également son corps régresser, mais, contrairement aux deux autres, le personnage reste en vie. Gregor, quant à lui, passe par tous ces stades : il naît, gagne de la reconnaissance sociale et professionnelle et perd peu à peu tous ses acquis pour finalement mourir pauvre et ignoré de ses semblables. Pour revenir à cet état de non-reconnaissance ou de non-existence, on passe par l'apogée et la chute, ressorts essentiels et communs aux trois biofictions. En effet, bien que d'autres similarités existent entre les trois récits, ces deux moments narratifs sont présents dans tous les cas. Le personnage principal de ces biofictions se retrouve, à un moment ou un autre, au sommet de son art et de la notoriété octroyée par les autres. La société et ses semblables lui donnent reconnaissance et pouvoir. À partir de ce moment précis, il connaît un déclin plus ou moins long. Jusqu'à la fin, les circonstances et un ou plusieurs handicaps le dépouillent de ce qu'il possède de plus précieux. La nature de ces handicaps est semblable dans les trois récits, se ressemble, en ceci que chaque personnage confond ses ambitions avec ce qu'il a les moyens de faire, dans le réel. Ravel, sur son lit de mort, reste profondément insatisfait de son œuvre. Il n'y a pas « dit » ce qu'il voulait. Émile s'attendait à gagner des courses qu'il a finalement perdues, ses capacités physiques allant en se dégradant. Gregor a imaginé plusieurs

inventions impossibles à construire, faute d'argent, de temps ou qui étaient tout simplement irréalisables. Leurs attentes ne sont pas remplies sur le plan narratif. Tous les protagonistes finissent au plus bas – jusqu'à la mort, dans deux des cas. Dans les trois cas, il n'y a aucune ouverture sur l'avenir des personnages : les fins sont fermées. Nous pourrions ainsi croire que lorsque quelque chose de bon arrive aux personnages, cela est tout de suite balancé par quelque chose de négatif, chez Echenoz. Dès que les personnages sont à leur apogée et que tout le monde les acclame, l'infortune se manifeste. Elle ne survient pas tout d'un coup, mais on peut identifier ses signes avant-coureurs. Nous commençons à entrevoir le revers de la médaille, mais, pour un temps plus ou moins long, les personnages jouissent encore de leur succès, avant de chuter complètement. Dans des univers qui s'annoncent d'entrée de jeu hostiles pour les protagonistes, ces derniers réalisent qu'ils subissent un déclin, à un certain moment. Bien entendu, ils ne s'attendent pas à mourir – ou à être destitué dans le cas d'Émile – aussi rapidement. Surviennent en effet des éléments qui ont pour fonction de précipiter la chute : accident de taxi, opération du cerveau ratée, abandon d'une course, maladresse à l'encontre des dirigeants, incendie de laboratoire, vol d'inventions ou encore attaque de pigeons. Le monde dans lequel ils vivent leur est inhospitalier. Les personnages s'en vont vers leur anéantissement. Passés leur apogée, ils connaissent une période de transition jusqu'à leur état final. Cette période est ponctuée de quelques améliorations occasionnelles de leur état, si bien qu'à plusieurs reprises l'espoir semble renaître : lorsque Ravel revient de ses vacances, qu'Émile gagne une course après une série de défaites ou encore lorsque Gregor a de nouveaux projets à présenter à ceux qui le financent. C'est comme si, jusqu'à la toute fin, en se fiant au seul déroulement des événements et malgré les signes flagrants de détérioration, on ne pouvait prédire avec certitude que les



personnages allaient finir aussi bas, voire mourir. Même si Émile ne meurt pas, il s'agit de trois fins sans ouverture, expédiées en quelques lignes. Dans tous les cas, c'est un point final sans suite possible ni espoir futur pour ces vies. Elles sont closes. Les écrivains étudiés par Anne-Marie Régimbald dans son article « Pourquoi courir? » « [...] témoignent de ce que le XXe siècle aura été celui de l'homme broyé, cassé, dépossédé. [...] [L]'écriture est désencombrée de l'affect, qui ne favorise que l'émotion épidermique, phagocyte du sens<sup>51</sup>. » Au point d'arrivée, ils n'ont plus qu'à mourir ou à se résigner. L'aventure est terminée et, dans tous les cas, ils ont perdu, et ne pouvaient que perdre.

---

<sup>51</sup> Anne-Marie Régimbald (2009), *op. cit.*, p. 126-127.

**CHAPITRE 2**  
**ANACHRONIES PROPHÉTIQUES ET VITESSE DU**  
**RÉCIT**

Comme l'explique Paul Ricoeur, chaque récit possède sa propre conception du temps. Dans le deuxième tome de *Temps et récit*, il en vient au constat que « [...] la fiction, en créant des mondes imaginaires, [ouvre] à la manifestation du temps une carrière illimitée<sup>52</sup>. » Chaque œuvre littéraire est régie par une conception du temps qui lui est propre, ce que Ricoeur nomme le « temps fictif ». Comme nous pouvons, à l'aide de l'analyse de l'ordre et de la durée, définir la conception du temps d'un récit, nous pouvons aussi en arriver à une conception de l'existence. Il nous apparaît essentiel de passer par l'analyse temporelle des événements dans les œuvres qui composent notre corpus pour en définir la conception du temps, car le temps qui régit l'univers des récits influence l'existence des personnages. Bien que chaque récit possède son « temps fictif » particulier, nous relevons des points temporels communs dans les biofictions. En analysant chaque roman séparément, mais en examinant les mêmes aspects temporels, il nous sera possible d'en arriver à une conception du temps propre aux biofictions echenoziennes. Avec le résultat de l'analyse de ces aspects, nous pourrons constituer une partie de la poétique

---

<sup>52</sup> Paul Ricoeur (1984), *op. cit.*, p. 296.

existentielle. Dans ce chapitre, notre intérêt se posera ainsi sur les annonces narratoriales qui marquent la fin de l'apogée des personnages et le début de leur déclin. Ces annonces prédisent que ce qui est à venir pour le personnage est négatif. En effet, le narrateur prédit que Ravel va mourir, qu'Émile va perdre et que Gregor se fera voler ses inventions. Des éléments du futur sont annoncés, ce qui confère un destin aux personnages. L'avenir de ces derniers est irrévocable puisque les éléments prédits sont appelés, dans les trois cas, à se réaliser. Nous nous intéresserons plus précisément aux moments où les défaites du personnage sont annoncées. Peu nombreux, ce sont ces derniers qui marquent la fin de l'apogée des personnages. Pour chacune des œuvres, nous nous emploierons à identifier les annonces les plus significatives quant à l'avenir funeste des personnages. Ensuite, puisque nous remarquons une accélération du récit à l'approche de la chute, nous nous occuperons de définir le rapport entre le temps de l'histoire et le temps du récit dans les différents chapitres. Nous mettrons en lumière la vitesse à laquelle les événements sont racontés avant et après les annonces du narrateur, mais aussi après un événement précipitant la chute. Ce repérage nous amènera particulièrement à nous intéresser à l'accélération du récit dans les deux derniers chapitres des biofictions. Notre analyse se concentrera aussi sur certains moments qui, parallèlement à l'accélération du temps de l'histoire, sont racontés plus longuement. Les protagonistes, mais aussi la lectrice, guettent les signes du déclin. Deux forces temporelles différentes (rapidité et lenteur) coexistent ainsi après l'annonce du déclin des personnages. Nous verrons que l'accélération du récit dans la période de déclin est attribuable moins à l'annonce du déclin qu'à un événement marquant de celui-ci (l'accident de taxi de Ravel, la défaite d'Émile au marathon de Melbourne et la mort d'une pigeonne dans le cas de Gregor). Après ces événements, le

dénouement est expédié. L'annonce du déclin entraîne bien sûr le déclin, mais aussi un abattement, une attente de la fin ou alors une certaine lassitude chez les personnages. Nous nous attarderons aux ralentissements narratifs qui surviennent dans la période de déclin : le narrateur s'attarde à certaines choses – des moments qui peuvent sembler banals – après avoir annoncé le sort des personnages. Ces moments s'immiscent dans l'accélération progressive du récit, créant un rythme singulier : tout s'enchaîne de plus en plus vite, mais certains moments comme les insomnies de Ravel, l'enfermement d'Émile dans une chambre de bain ou la passion de Gregor pour les pigeons, sont parallèlement racontés sur plusieurs pages. Ce deuxième chapitre commencera par un tableau évaluant le temps qui passe dans chaque chapitre de chaque biofiction. Nous nous appliquerons ensuite à expliquer cette vue d'ensemble temporelle qui compare la vitesse du récit et de l'histoire.

## 2.1 LA VITESSE DE L'HISTOIRE COMPARÉE À LA VITESSE DU RÉCIT

	<u><b>RAVEL</b></u>	<u><b>COURIR</b></u>	<u><b>DES ÉCLAIRS</b></u>
<b>CHAPITRE 1</b>	Quelques heures *Annonce qui condamne le personnage à la fin du chapitre	Impossible à déterminer (arrivée des Allemands en Moravie, 1939)	Moins d'une journée (naissance)
<b>CHAPITRE 2</b>	Une journée	Impossible à déterminer (installation des Allemands en Moravie)	28 ans (enfance, jusqu'à l'âge adulte)
<b>CHAPITRE 3</b>	Une journée	Impossible à déterminer (premières courses	Quelques jours

		d'Émile sous le régime nazi)	
<b>CHAPITRE 4</b>	Quatre jours	Impossible à déterminer (la carrière sportive d'Émile débute)	Environ 8 ans
<b>CHAPITRE 5</b>	Quatre mois	Impossible à déterminer (les soviétiques entrent en Moravie, fin de la Seconde Guerre mondiale, 1945)	Une heure
<b>CHAPITRE 6</b>	Plus de 6 mois, moins d'un an	Impossible à déterminer (Émile court aux premiers championnats d'Europe d'après-guerre)	Quelques mois
<b>CHAPITRE 7</b>	Environ 4 ans	Impossible à déterminer (Émile court aux championnats des forces alliés)	Impossible à déterminer
<b>CHAPITRE 8</b>	Impossible à déterminer  *Événement qui précipite la chute du personnage au début du chapitre (accident de taxi)	Impossible à déterminer	Impossible à déterminer
<b>CHAPITRE 9</b>	Impossible à déterminer  *Événement qui précipite la chute du personnage en milieu de chapitre (opération au cerveau)	Impossible à déterminer (Émile court aux Jeux olympiques de Londres de 1948)	Impossible à déterminer
<b>CHAPITRE 10</b>	—	Impossible à déterminer (un an depuis le chapitre précédent)	Impossible à déterminer

		<p>*Apogée (il bat le record du monde à Ostrava, 1949)</p> <p>*Annonce qui prédit que les ennuis liés aux autorités commencent, milieu du chapitre</p>	
<b>CHAPITRE 11</b>	—	Plus ou moins quatre ans	Quelques heures
<b>CHAPITRE 12</b>	—	Quelques semaines (Jeux Olympiques d'Helsinki, 1952)	Aucun temps ne passe
<b>CHAPITRE 13</b>	—	Plus ou moins un an (Staline meurt à la fin du chapitre, 1953)	<p>Sept ans sont passés depuis le chapitre onzse</p> <p>*Gregor renonce à son argent avec Westinghouse</p>
<b>CHAPITRE 14</b>	—	Plus ou moins un an (il se fait refuser son entrée en France, 1954 <sup>53</sup> )	<p>Impossible à déterminer</p> <p>*Le narrateur prédit le destin du personnage, affirmant qu'il va beaucoup trop vite.</p>
<b>CHAPITRE 15</b>	—	<p>Quelques mois</p> <p>*Annonce qui prédit qu'Émile va se mettre à perdre à la fin du chapitre</p>	Une matinée
<b>CHAPITRE 16</b>	—	Quelques mois	Impossible à déterminer (de quelques semaines à quelques mois)
<b>CHAPITRE 17</b>	—	Quelques mois	Un an
<b>CHAPITRE 18</b>	—	Quelques mois (le chapitre se clôt sur	Quelques jours

<sup>53</sup> Mai 1954. - Yohann Fortune (2012), *op. cit.*

			les Jeux Olympiques de Melbourne, en 1956, lors desquels Émile rate l'épreuve du marathon)	
<b>CHAPITRE 19</b>	—		* Annonce en début de chapitre que dans les dix années qui suivent, plusieurs choses vont se passer.  12 ans (les troupes soviétiques arrivent à Prague à la fin du chapitre, 1968)	Quelques heures
<b>CHAPITRE 20</b>	—		* Événement qui précipite la chute du personnage au milieu du chapitre (il parle contre l'URSS)  12 ans (le chapitre se clôt sur sa réhabilitation en 1975)	Impossible à déterminer
<b>CHAPITRE 21</b>	—	—		Impossible à déterminer (Gregor va sur ses 55 ans)
<b>CHAPITRE 22</b>	—	—		Une soirée
<b>CHAPITRE 23</b>	—	—		Quelques mois
<b>CHAPITRE 24</b>	—	—		Le temps n'avance pas
<b>CHAPITRE 25</b>	—	—		Plusieurs années
<b>CHAPITRE 26</b>	—	—		Quelques semaines  * On apprend en fin de chapitre que la pigeonne que Gregor affectionnait



			particulièrement est condamnée.
<b>CHAPITRE 27</b>	—	—	10 ans depuis le chapitre 26
<b>CHAPITRE 28</b>	—	—	10 ans depuis le chapitre 27 *Événement qui précipite la chute.

## 2.2. LE CRESCENDO DU *BOLÉRO*

Dans *Ravel*, la mort du personnage est exposée d'entrée de jeu et on sait que le roman racontera les dernières années de la vie du compositeur. Une seule annonce – très marquée – nous apprend ce qui arrivera au personnage dans les dernières lignes du récit. Dès la fin du premier chapitre, alors que Ravel s'apprête à franchir l'Atlantique pour se rendre en Amérique, le narrateur déclare que « [c]'est la première fois qu'il y va et ce sera la dernière. Il lui reste aujourd'hui, pile, dix ans à vivre. » (*R*, 18) Le reste du récit se passe donc dans l'expectative pour la lectrice. Elle compte les années qui séparent le personnage de la mort.

Le premier chapitre compte quelques heures à peine : le temps que Ravel sorte de chez lui et se rende au train qui le conduit à la gare maritime. On nous apprend qu'il s'agit d'« [...] un des derniers jours de 1927 » (*R*, 9). Une autre journée passe dans le deuxième chapitre. Nous comptons une journée également dans le troisième chapitre. Les jours qu'il reste à la traversée sont condensés dans le quatrième chapitre. Nous savons qu'il s'agit de quatre jours puisque le narrateur, décrivant le paquebot *France*, deuxième du nom, au

deuxième chapitre, nous apprend que « six jours lui suffiront pour traverser l’Atlantique en douceur [...] » (R, 20). Lorsque Ravel foule le sol américain, nous sommes « dans la matinée du 4 » (R, 50) janvier. Le cinquième chapitre, qui raconte la tournée américaine du personnage, comprend plus ou moins quatre mois de sa vie puisqu’ « [i]l est de retour au Havre le 27 avril » (R, 60) à la fin du chapitre. À partir du cinquième chapitre, le récit accélère encore. En chapitres et en nombre de pages, on est à la moitié du récit. Il reste un peu plus de neuf ans à raconter. Après la traversée, les événements de l’histoire se mettent donc à s’enchaîner plus rapidement. Nous rencontrons des raccourcis temporels qui donnent l’impression que la chute arrive de plus en plus vite. Il nous est pourtant de moins en moins possible de savoir précisément combien de temps s’écoule. À cet égard, il semble que le chapitre six compte plusieurs mois puisque le personnage compose le *Boléro*, prend des vacances et se rend à l’Université d’Oxford où il reçoit le titre de docteur *honoris causa*. On dit que « la composition s’achève en octobre après un mois de travail [...] » (R, 78). Puis, il « [repart] faire un petit voyage en Espagne pour se remettre » (R, 81) et joue à Madrid, ce qui clôt le chapitre. Le septième chapitre, lui, compte plusieurs années. On dit déjà qu’un an est passé depuis le chapitre six : « [t]out s’est si bien passé l’an dernier à Oxford, pour son doctorat *honoris causa*, qu’on l’invite de nouveau en Angleterre. » (R, 86) La page suivante, on est déjà « [...] à la fin de l’été » (R, 87). C’est à ce moment qu’il entreprend de composer parallèlement deux concertos. Cela lui prend « [...] un peu plus d’un an pour liquider sa double idée. » (R, 89) On se retrouve alors « en plein mois d’août [...] » (R, 91). Toujours au même chapitre, il part en tournée dans plusieurs villes européennes. À la dernière page du chapitre sept, « [i]l a cinquante-sept ans. » (R, 101) Rappelons-nous qu’il avait cinquante-deux ans au début de l’histoire (R, 21). Cinq ans ont

donc passés dans les sept premiers chapitres : cinq autres seront condensés dans les trois derniers. Au début du huitième chapitre, nous ne savons pas combien de temps s'est écoulé, mais on est à « Paris, nuit d'octobre » (R, 102). Il a son accident de taxi. Comme nous l'avons vu, c'est ce qui précipite sa chute. On dit à la page suivante que « [l]es trois mois qui suivent, Ravel ne fait absolument rien. » (R, 103) Les marqueurs deviennent ensuite de moins en moins précis, faisant écho à sa perte de contact avec la réalité. Le narrateur dit que « [...] ces temps-ci les surréalistes s'évertuent à s'agiter » (R, 107). Ces derniers créent un événement où les personnalités invitées doivent signer leur nom, ce que Ravel est incapable de faire. Puis, « [p]eu après » (R, 109), le personnage assiste à un enregistrement de son *Quatuor*, qu'il est incapable de diriger. Le temps, en plus d'aller de plus en plus vite, n'est plus marqué par des saisons, des jours, des mois ou des années. C'est à ce moment que le personnage « [...] se sent plus que jamais hors du monde » (R, 112-113). Il devient incapable d'évoluer normalement dans son univers (nous avons vu qu'il ne sait plus comment composer, écrire, faire les choses les plus quotidiennes). Parallèlement, le narrateur dit que « [...] tout va vite et ne fait qu'empirer. » (R, 113) Une corrélation peut facilement être établie entre la vitesse (« tout va vite ») et le déclin (« et ne fait qu'empirer »). À ces deux choses s'ajoute un flou temporel. Dans les deux derniers chapitres, les marqueurs de temps sont plus sibyllins. Les événements se succèdent sans qu'on ne nous apprenne combien de temps passe entre chacun d'eux. Par exemple, le narrateur dit, au début du chapitre neuf, qu'« [o]n essaie de [...] distraire [Ravel], on l'emmène au concert tant qu'on peut [...] » (R, 115). De plus, des passages itératifs décrivent ce que fait le personnage. On sait que « [c]haque jour, après avoir arpenté à pied la forêt de Rambouillet que son état ne l'empêche toujours pas de connaître par cœur, il

rentre passer des heures assis auprès du téléphone en attendant » (R, 118) qu'il sonne. Au chapitre neuf, on ne peut plus compter le temps qu'il lui reste avant la fin, mais on sait que tout s'aggrave. Les événements s'enchaînent sans que l'on sache combien de temps s'est écoulé entre chacun d'eux, jusqu'à l'opération qui lui donne le coup de grâce.

Pour ce qui a trait à la vitesse, le roman est construit sur le modèle du crescendo. La comparaison entre la vie de Ravel et sa musique a déjà été indiquée au chapitre précédent. Nous y avons soulevé le fait que, dans le passage cité<sup>54</sup>, le *Boléro* était décrit comme une « chose sans espoir et donc on ne peut rien attendre » (R, 79), une chose qui « s'autodétruit » (R, 79), ce qui nous a paru semblable à la courbe des événements dans le récit. Nous continuons sur cette analogie en affirmant que le rythme du récit est similaire à celui du *Boléro*. Si on écoute cette pièce de Maurice Ravel, on réalise que la musique évolue en crescendo : le rythme est d'abord lent, égal, puis s'accélère jusqu'à la toute fin. C'est aussi précisément ce qui est dit dans ce passage. Il s'agit d'« un suicide dont l'arme est le seul élargissement du son. » (R, 79) Le tout se clôt *in extremis*, comme le récit, qui, après avoir accéléré suffisamment, se termine de façon abrupte sur la mort du personnage. Dans son ouvrage sur Jean Echenoz, Christine Jérusalem, mentionnant l'annonce initiale de la mort du personnage dans *Ravel*, écrit qu'« [e]n regard de cette fugacité, toute une logistique de l'urgence se met en place dans les romans par une multiplication des intrigues

---

<sup>54</sup> « Il sait très bien ce qu'il a fait, il n'y a pas de forme à proprement parler, pas de développement ni de modulation, juste du rythme et de l'arrangement. Bref c'est une chose qui s'autodétruit, une partition sans musique, une fabrique orchestrale sans objet, un suicide dont l'arme est le seul élargissement du son. Phrase ressassée, chose sans espoir et dont on ne peut rien attendre, voilà au moins, dit-il, un morceau que les orchestres du dimanche n'auront pas le front d'inscrire à leur programme. Mais tout cela n'a pas d'importance, c'est seulement fait pour être dansé. Ce seront la chorégraphie, la lumière et le décor qui feront supporter les redites de cette phrase. » (R, 79)

et un croisement des actions<sup>55</sup>» chez Echenoz. Nous avons vu que les événements que comptent les chapitres sont en effet multipliés au fur et à mesure que le récit progresse. Après l'annonce de la mort de Ravel, mais surtout après la traversée, la temporalité du récit change. Enfin, puisque la mort annoncée approche – cinq ans doivent s'écouler en deux chapitres –, une certaine angoisse se dégage de cette incertitude temporelle et de l'accélération du récit.

Quant au flou temporel qui accompagne l'accélération de la narration, il semble être lié au déclin du personnage et à l'élément perturbateur qui précipite sa chute: Ravel perd la capacité de fonctionner et de comprendre ce qui l'entoure, surtout après son accident de taxi. Il perd tous ses repères. La lectrice a de son côté moins de repères temporels. Après l'accident de taxi, cette dernière est incapable de savoir de quelle façon sont disposés les derniers cinq ans de la vie du personnage au sein des deux derniers chapitres. Nous savons que la fin est proche, mais les événements s'enchaînent sans marqueurs de temps significatif, ce qui parachève l'amplification du sentiment d'angoisse que l'augmentation de la vitesse de la narration amorce.

Parallèlement, il est possible de constater que le rythme est ralenti à quelques moments dans le récit. Lors de ces moments, le personnage trouve lui-même le temps long. Dès les premiers chapitres, lors de la traversée de l'océan Atlantique, les détails abondent. La narration est lente. On prend le temps de parler de l'arrivée de Ravel dans sa chambre, de son installation et de sa promenade sur le pont avant que le paquebot ne largue les

---

<sup>55</sup> Christine Jérusalem (2006), *op. cit.*, p. 54.

amarres. Hormis quelques analepses, le narrateur s'intéresse surtout à la routine du personnage, reconnaissant que « [t]rès vite, à bord, on peut trouver le temps long. » (R, 41) Une plus grande importance narrative est ainsi donnée à la traversée de l'Atlantique qu'à tous les autres événements dans *Ravel*. Six jours sont racontés en quatre chapitres. Cette lenteur est ressentie par la lectrice, mais aussi par le personnage. Sur le paquebot, même les journées sont plus longues. On précise en effet qu'à bord, les journées comptent vingt-cinq heures au lieu de vingt-quatre<sup>56</sup>. Elles « ne semblent pas seulement plus élongées qu'à terre, elles le sont réellement. » (R, 41) La narration le fait ressentir à la lectrice par l'énumération de plusieurs actions en apparence banales que le personnage accomplit pour s'occuper. Ainsi, « [...] c'est aussi la sagesse des distractions offertes qui contribue à [distendre les journées] à bord. Car à vrai dire, en première classe, on passe son temps à se changer trois fois par jour, c'est le divertissement principal. » (R, 41-42) Temps d'attente, donc, avant l'inévitable vitesse du déclin, à l'occasion de cette première et dernière traversée de l'océan par Ravel pour se rendre en Amérique. Six jours s'étirent sur quatre chapitres dans un roman qui en compte neuf, qui doivent raconter dix ans de la vie d'un personnage. L'autre moitié du récit connaît l'accélération que nous avons vue. Mais, parallèlement à cette accélération, ces moments où le temps est long, pour la lectrice mais surtout pour Ravel, sont également présents. Par exemple, au retour de sa tournée

[o]n dirait qu'il commence à s'ennuyer. [...] Combiné à l'absence de projet, l'ennui se double aussi souvent d'accès de découragement, de pessimisme et de chagrin [...]. Mais l'ennui de cet instant, plus que jamais démunie de projet, paraît plus physique et plus oppressant que d'habitude, c'est une acédie fébrile, inquiète, où le sentiment de solitude lui serre la gorge plus douloureusement que le nœud de sa cravate à pois. (R, 66)

---

<sup>56</sup> « [V]u la répartition du décalage horaire sur le temps de la traversée, elles [les journées] font aisément leurs vingt-cinq heures. » (R, 41)

Après ce tourbillon de concerts et de festivités mondaines américaines, Ravel se morfond lorsqu'il revient chez lui. Il se sent seul et désœuvré. Le temps semble plus long. Nous observons alors, lors de ce moment d'ennui, un ralentissement narratif. Si la tournée américaine de plusieurs mois a été racontée en douze pages, le retour de Ravel, la reprise de ses habitudes, son ennui et son insomnie, sont racontés en sept pages. Après son lent retour, nous avons droit à la première des quatre différentes techniques élaborées par Ravel pour tenter de trouver le sommeil. Le narrateur nous fait en effet part, à différents endroits dans le récit et jusqu'à la toute fin, de ces moments où, la nuit, Ravel tente par tous les moyens de s'endormir. Les trois premières techniques prennent environ deux pages de description. La première consiste ainsi à s'imaginer une histoire et attendre qu'elle s'empare de son esprit, qu'elle se retourne en quelque sorte contre lui, mais cela ne fonctionne pas nécessairement. C'est précisément lorsque Ravel veut s'endormir qu'il ne réussit pas à le faire.

Car on n'aborde pas le sommeil en sentinelle, la main en visière, surveillant le surgissement de visions hypnagogiques [...]. Et les recherche-t-on ces visions, tâche-t-on de les provoquer qu'elles se défilent, se dérobent, se refusent, attendent qu'on ait renoncé à elles pour décider d'attaquer. Ou pas. Bref. (*R*, 68-69)

Il attend que le sommeil s'empare de lui, mais sa tentative se révèle infructueuse. Tout de suite après avoir expliqué la façon dont il faut s'y prendre pour trouver des visions qui « provoquent » le sommeil, le narrateur affirme qu'elles ne fonctionnent pas si Ravel les cherche, qu'il faut renoncer à elles pour que le sommeil survienne. Mais, même si Ravel renonce à ces « visions », il ne s'endort pas nécessairement. Cette incapacité à trouver le sommeil se confirme dans les deux autres techniques. La deuxième consiste à trouver la position la plus confortable en se retournant dans son lit.

Dès lors, Ravel n'a plus qu'à attendre que celui-ci [le sommeil] vienne s'emparer de lui, guettant son arrivée comme celle d'un invité. Objection : d'une part, on l'a vu, c'est cette attente même, cette position de guetteur et l'attention qu'elle mobilise – même s'il s'efforce de les ignorer – qui risquent de l'empêcher de dormir. (*R*, 83)

C'est parce que le personnage attend le sommeil qu'il ne vient pas, comme dans le premier cas. Puis, au huitième chapitre, la troisième technique pour trouver le sommeil est elle aussi liée à ce double tranchant que peut avoir l'attente. Ravel s'impose l'énumération de tous les lits dans lesquels il a dormi dans sa vie. « [C]ela prend tellement de temps que c'en devient ennuyeux – il peut compter sur cet ennui comme facteur soporifique. Objection : cet ennui peut aussi maintenir Ravel à l'état de veille » (*R*, 114). Il s'agit dans les trois cas de ralentissements narratifs. Souffrant, le personnage voudrait dormir, ne pas s'ennuyer, passer à autre chose. Ralentissement narratif et attente sont liés, dans ces trois cas. Lorsque Ravel souhaiterait que le temps s'écoule plus rapidement pour passer à autre chose, il est donc retenu par l'insomnie et l'ennui. À ce stade, et comme on sait que Ravel est déjà à son point d'apogée au début du récit, nous avons l'impression que la période de déclin, malgré sa rapidité, est parsemée de moments de lassitude et d'inconfort qui donneraient l'impression que le temps s'étire, à la fois pour le personnage, mais aussi pour la lectrice puisque le narrateur prend plus de lignes pour raconter ces moments.

Nous en arrivons au constat suivant : après l'annonce de la mort de Ravel, deux forces temporelles antinomiques coexistent dans le récit. D'un côté, les événements s'enchaînent progressivement plus rapidement après l'annonce de la mort de Ravel. Puis, après l'accident de taxi qui précipite sa chute, les événements s'enchaînent encore plus vite, mais de façon imprécise, sans que l'on puisse s'appuyer sur des marqueurs de temps



clairs. D'un autre côté, certains événements, après l'annonce de la mort du personnage, connaissent un ralentissement narratif. Lors de ces moments, Ravel trouve lui-même le temps long. Il est alors aux prises avec le « découragement », le « pessimisme », le « chagrin » et ses crises d'insomnie. Le personnage est donc à la fois propulsé vers sa mort annoncée, mais aussi prisonnier de certains moments douloureux dans lesquels s'éternisent son insomnie et son ennui quotidien, un peu comme dans *Le Boléro*, dans lequel les mêmes sonorités sont reprises plusieurs fois, et de plus en plus rapidement, comme ressassées, jusqu'à la fin de la composition, pouvant donner l'impression que la musique s'éternise.

### **2.3. LE SPRINT FINAL**

Dans *Courir*, nous avons encore une fois affaire à des annonces du déclin du personnage. Ici aussi, l'avenir est anticipé. De plus, le récit est plus rapide à la suite d'un événement perturbateur qui précipite la chute du personnage : l'effondrement d'Émile au marathon olympique de Melbourne. Comme dans *Ravel*, la vitesse du récit augmente considérablement dans les deux derniers chapitres. Dans *Ravel*, nous avons mis cela en corrélation avec le crescendo du *Boléro*. Ici, nous comparons cette accélération à un sprint final. Dans *Ravel*, le fait de guetter les signes du déclin est par ailleurs accompagné d'un ralentissement narratif. La situation est différente dans *Courir*. Nous ne notons pas autant de ralentissements narratifs que dans *Ravel*, mais il est possible de constater qu'Émile a des moments de lassitude et que quelques événements anodins s'étirent après l'annonce du déclin.

Les annonces dans *Courir* surviennent plus tard que dans *Ravel*. Elles sont racontées de façon similaire : le narrateur annonce que le personnage connaîtra une défaite juste avant que celle-ci se produise. Comme nous l'avons vu, le récit d'Émile commence avant la période d'apogée, contrairement au cas de Ravel qui se trouve déjà à l'apogée de son art au début du récit. Et à l'inverse du roman précédemment analysé, le narrateur se contente de prédire ce qui va se passer juste avant que les ennuis arrivent. Ces annonces se trouvent essentiellement dans la deuxième moitié de l'œuvre, soit à partir du chapitre dix. La première fois, au milieu du chapitre dix, Émile vient de battre le record du monde à Ostrava. Tout de suite après, le narrateur préfigure ce qui va arriver et il annonce le déclin du personnage : « la réaction est immédiate et on le nomme capitaine mais les ennuis commencent. » (C, 66) En effet, les autorités de son pays l'empêchent peu à peu de dire ou de faire ce qu'il veut. On tente d'en faire un instrument du régime. Le fait de dire que « les ennuis » d'Émile « commencent » présuppose qu'ils vont se poursuivre. Nous savons que les prochains malheurs qui arriveront au personnage ne seront pas les derniers. C'est le début de la période de déclin. Et les ennuis continuent en effet. Lorsqu'Émile est nommé lieutenant-colonel parce qu'« il améliore à Bruxelles son propre record planétaire des dix mille » (C, 106), le narrateur s'adresse directement à la lectrice à la fin du quinzième chapitre: « Je ne sais pas vous mais moi, tous ces exploits, ces records, ces victoires, ces trophées, on commencerait peut-être à en avoir un peu assez. Et cela tombe bien car voici qu'Émile va se mettre à perdre. » (C, 106) Le narrateur se permet de dire ce qui va se passer pour assurer à la lectrice qu'elle ne s'ennuiera pas trop longtemps avec les victoires répétées d'Émile. D'autres défaites sont à venir. Comme nous l'avons vu précédemment, au début du seizième chapitre il dit tout de suite : « Ça commence à Budapest » (C, 107).

Immédiatement après l'avoir prédit, en changeant de chapitre, il dit que « ça », c'est-à-dire le déclin, « commence ». On sait que la défaite que le narrateur s'apprête à raconter sera la première d'une série de plusieurs. Ensuite, au début du dix-septième chapitre, il est dit que « [s]ans annoncer son vrai déclin, ses défaites répétées semblent marquer du moins la fin de sa toute-puissance. » (C, 112) Le fait de mentionner ce « vrai déclin » laisse entendre qu'il arrive, qu'il sera plus grave que cette série de défaites. Plus loin, lorsque la carrière d'Émile semble être terminée, qu'il s'écroule, pleure et vomit au milieu d'un marathon, le narrateur dit que « tout est fini » (C, 127), à la fin du dix-huitième chapitre, pour ensuite se corriger au début du dix-neuvième chapitre: « Pas tout. Pas tout car, dans les dix années qui vont suivre cet instant, où le regard d'Émile enregistre en très gros plan cette herbe jaune et rase sur laquelle il vomit, pas mal de choses encore vont se passer. » (C, 128) Il ne révèle pas la nature de ces « choses » qui « vont se passer », mais si l'on se fie à la logique de ce genre d'annonce dans *Courir*, on peut deviner qu'elles seront négatives. Et, en effet, les pages qui suivent racontent les dernières courses – moins glorieuses – auxquelles participe Émile. Ainsi, comme dans le cas de l'annonce de la mort de Ravel, les anticipations du narrateur rendent certains éléments – négatifs – de son avenir connus de la lectrice avant qu'ils ne se produisent.

Dans *Courir*, nous ne pouvons pas toujours savoir exactement combien de temps de l'histoire s'écoule dans chacun des chapitres. Le narrateur prend souvent la décision de laisser la lectrice dans un certain flou temporel. Pour reconstituer le rythme et comprendre la temporalité de chaque chapitre, il faut se fier à des événements extradiégétiques connus et les comparer aux événements du récit. Le flou temporel se caractérise surtout par une

absence de date ou de repère temporel chiffré. Le passage des saisons est toutefois marqué à certaines reprises. Si la lectrice ne se réfère pas à des événements socio-politiques connus en dehors du récit, c'est surtout par la succession des saisons et la progression de la carrière d'Émile que nous comprenons que le temps passe. Par exemple, au début du chapitre cinq, on apprend que « [l]'heure est sévère à Zlin, l'hiver a été rude. Les bombardements de novembre sur la ville ont provoqué de gros dégâts. » (C, 25) Les indices « hiver » et « novembre » sont présents, mais il est difficile de savoir de quel hiver et de quel mois de novembre il s'agit en ne se fiant qu'au récit. De plus, les marqueurs temporels qui précèdent les événements racontés ne sont pas précis. Par exemple, au sixième chapitre, après qu'Émile ait battu le record tchécoslovaque sur deux mille mètres, le narrateur enchaîne : « À quelques temps de là, à Brno, il rencontre sur trois mille mètres le Hollandais Slijkhuis » (C, 33). Il nous est impossible de définir le nombre de jours ou de mois qui se sont écoulés entre sa victoire et cette autre rencontre sportive. Le narrateur n'est pas précis. Il ne nous informe pas en années, en mois ou en jours. C'est pour cette raison que nous appuyons notre analyse sur les références extradiégétiques qui se trouvent dans le récit. Les événements socio-historiques et politiques sont pour leur part assez facilement identifiables, de même que les performances d'Emil Zátopek. C'est comme si le narrateur, sachant qu'il s'inspire du vécu du célèbre coureur, tient pour acquis qu'il n'a pas besoin de placer les événements dans le temps pour que la lectrice se situe. Les nommer suffit.

Les sauts temporels, avant l'annonce du déclin du personnage, suivent le même rythme. À partir du début du récit, jusqu'à ce que le narrateur dise qu'Émile va se mettre à perdre, les événements s'enchaînent de façon assez égale, c'est-à-dire qu'il n'y a pas

d'accélération ni de ralentissement significatif. Dès la première ligne du roman, on annonce que « [l]es Allemands sont entrés en Moravie. » (C, 7) Si on se fie à l'Histoire, le récit débute en mars 1939, date où les troupes allemandes ont pénétré en Moravie lors de la Seconde Guerre mondiale. Dès les premières lignes du deuxième chapitre, on nous dit ainsi qu'« [e]ntrés en Moravie, les Allemands s'y établissent et occupent Ostrava » (C, 10). Nous pouvons déduire qu'au premier chapitre à peine quelques jours s'écoulent. Puis, le troisième chapitre commence ainsi : « La propagande national-socialiste s'est installée sous plusieurs formes. » (C,15) Peu de temps a donc passé : sans doute quelques mois durant desquels la propagande nazie s'est installée dans le pays. Suivant cela, les premières lignes du chapitre quatre nous apprennent « [...] que les Allemands font maintenant régner la terreur dans le protectorat, qu'on déporte et massacre » (C, 20). Encore une fois, le temps est impossible à calculer de manière exacte dans le chapitre trois : de quelques mois à quelques années. Au quatrième chapitre, Émile participe au championnat de Prague et gagne en inventant le sprint final. « Il continue de s'entraîner tout l'automne, tout l'hiver. » (C, 23) Nous sommes en 1944, année lors de laquelle Emil Zátopek gagne le titre de champion national sur 5000 mètres<sup>57</sup>. Dans le chapitre quatre, nous ne pouvons pas quantifier le temps puisque nous n'avons que cet événement précis sur lequel nous appuyer. Au début du chapitre cinq, on dit que « [d]epuis le début du printemps » (C, 25), les Allemands brûlent leurs archives et qu'Émile profite du soleil pour s'entraîner dehors lorsque les soldats soviétiques arrivent. En se fiant encore à l'histoire, nous savons que nous sommes en 1945. Les cinq premiers chapitres comprennent six ans de la vie du personnage. Il s'agit du temps de l'occupation nazie en Bohême-Moravie. Si Émile avait

---

<sup>57</sup>Yohann Fortune (2012), « Emil Zátopek dans la Guerre Froide : de la soumission à la rébellion (1948-1968) », *Sciences sociales et sports*, no. 5, p. 53-86.

dix-sept ans en 1939, il en a maintenant vingt-trois. Le rythme reste ensuite le même. Au début du sixième chapitre, « [l]a guerre étant finie, on s'arme de nouveau. La Tchécoslovaquie qui a retrouvé ses frontières reconstitue ses troupes [...] » (C, 31). Il s'agit du début de la Tchécoslovaquie communiste. Toujours au chapitre six, « l'occasion se présente » (C, 33) pour Émile de battre le record tchécoslovaque. Tout de suite après, à la même page, on dit qu'« [à] quelques temps de là, à Brno » (C, 33), il réussit à améliorer ce record. Deux pages plus loin, « [p]our la première fois de sa vie, Émile se trouve donc au départ d'Oslo avec les meilleurs athlètes du monde » (C, 35). Une fois de plus, il faut se référer au personnage historique Emil Zátopek pour savoir qu'il s'agit des championnats européens de 1946<sup>58</sup>. Pour se situer dans le temps, la lectrice n'a aucun autre repère que cette biographie sur laquelle le récit prend appui et qu'elle doit consulter. Comme nous l'avons vu, c'est à ce moment que les choses s'inversent et qu'Émile commence à être priorisé par la narration. C'est donc à partir du septième chapitre qu'il faut – plus que sur des événements socio-historiques – s'appuyer sur les compétitions de course du protagoniste pour se situer dans le temps. D'ailleurs, au début de ce chapitre, on dit qu'« [o]n lui propose une fois de représenter l'armée tchèque aux championnats des forces alliées qui vont avoir lieu à Berlin. » (C, 38) Nous sommes encore en 1946. Le chapitre sept ne se concentre que sur cette course. Nous en déduisons ainsi qu'il ne s'y passe que quelques jours. Quant au chapitre huit, aucun événement n'est à signaler. Le narrateur parle de la façon qu'a Émile de courir. Dans ces circonstances, le temps qui s'y écoule est impossible à déterminer. Au chapitre neuf, quelques sommaires marquent le cheminement du personnage. Par exemple, on dit que

---

<sup>58</sup> European Athletics, *European athletic championship : Oslo 1946/Men*, european-athletics.org [page consultée le 1er mai 2019].

[ç]a continue comme ça, Émile est partout, des rencontres internationales – La Haye, Alger, Stockholm, Paris, Helsinki où il bat enfin le coureur des forêts profondes – aux simples meetings d’athlétisme de province comme par exemple celui de Zlin, un mois de juin, où il aperçoit une fille qui lui plaît. (C, 58)

Réussites, mais aussi rencontre avec celle qui deviendra sa femme ont le temps de se produire. Nous évaluons qu’il se passe plus ou moins deux ans puisque le chapitre se clôt sur les Jeux olympiques de Londres de 1948.

C’est au chapitre dix que le narrateur informe la lectrice que les ennuis commencent. Comme nous l’avons vu, les autorités interviennent dans les déplacements d’Émile à l’étranger. Il n’a toutefois pas encore commencé à perdre et le fil des événements suit son cours sans que nous ne notions d’accélération ou de ralentissements significatifs. Au chapitre dix, le narrateur parlant de faits historiques, il est facile de se situer dans le temps. Nous remarquons qu’il s’écoule au même rythme qu’avant cette annonce. Par exemple, le narrateur dit qu’à Prague, « tout le monde crève de peur. » (C, 68) Il fait référence au début du règne du Parti communiste tchécoslovaque. Nous sommes en 1948. Moins d’un an s’écoule donc dans le chapitre dix. Au chapitre onze, nous ne pouvons pas chiffrer le temps de manière exacte, mais le chapitre se clôt avec la visite d’un journaliste étranger chez Émile et sa femme. Dès que part l’envoyé spécial, celle qui se faisait passer pour l’amie de Dana « [...] ôte ses masques d’enseignante et de colocataire, arrache son déguisement jovial en allant ouvrir une armoire, presser le bouton d’arrêt d’un enregistreur » (C, 79) pour repartir « [...] vers les bâtiments de la Sécurité. » (C, 80) Nous en déduisons facilement qu’il s’agit d’une agente du gouvernement et qu’elle était là pour surveiller ce qui allait être dit au journaliste. Nous nous doutons aussi qu’historiquement,

à cause de ce contrôle extrême, nous sommes toujours sous le régime du Parti communiste tchécoslovaque. Nous nous situons aussi juste avant les Jeux olympiques d'Helsinki de 1952 puisque le chapitre onze s'ouvre avec ceux-ci. Plus ou moins quatre ans s'écoulent ainsi dans le chapitre onze. La narration ne se concentre que sur les Jeux olympiques d'Helsinki dans le chapitre douze. Il ne s'y déroule ainsi que quelques semaines. Nous évaluons que le chapitre treize se produit à l'intérieur d'une année puisqu'à la fin de ce dernier, la mort de Joseph Staline (mars 1953) est annoncée. Le chapitre quatorze compte lui aussi à peu près un an puisqu'Émile se fait refuser son entrée en France à la fin du chapitre à cause de propos qu'il aurait tenus contre Paris un peu plus tôt – propos qui ont été déformés par la presse en mai 1954<sup>59</sup>. Au chapitre quinze, juste avant l'annonce fatidique du narrateur, Émile participe finalement à deux courses, dans les villes de Colombe et de Bruxelles. Si on se réfère aux performances d'Emil Zátopek, nous sommes à l'été 1954<sup>60</sup>. Le chapitre quinze compte donc à peu près un an.

Comme nous l'avons dit précédemment, nous repérons le début du déclin de la carrière sportive d'Émile à la fin du quinzième chapitre, lorsque le narrateur annonce qu'il va se mettre à perdre. Au chapitre seize, le coureur commence en effet à essuyer des défaites, mais, temporellement, nous ne remarquons pas d'accélération significative du récit. En effet, nous évaluons le chapitre seize à quelques mois puisque le chapitre dix-sept s'ouvre sur XVIII<sup>e</sup> cross de *L'Humanité*, se situant en 1955<sup>61</sup>. À peu près un an se déroule ensuite dans le chapitre dix-sept puisque ce dernier se termine sur Émile qui « [...] attend

---

<sup>59</sup> Yohann Fortune (2012), *op. cit.*

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*



sereinement le XIXe cross de *L'Humanité* » (C, 120). Celui-ci se situe historiquement en mars 1956<sup>62</sup>. Le chapitre dix-huit s'ouvre sur ce cross et se clôt sur la défaite d'Émile aux Jeux olympiques de Melbourne de 1956. Le narrateur nous informe que huit mois (C, 122) séparent ces deux événements. C'est donc à la fin du chapitre dix-huit qu'Émile essuie une défaite écrasante au marathon de Melbourne. À la suite de cet événement, la narration s'accélère considérablement.

La chute est ainsi racontée beaucoup plus rapidement que l'ascension. Après Melbourne, bien que « [p]as tout » (C, 128) ne soit fini pour Émile, la vitesse du récit augmente de façon importante. Les ellipses sont plus longues et les sommaires se multiplient. Malgré le déclin de ses capacités, on l'invite à courir encore : « Émile va se produire encore un peu » (C, 130). À la fin du dix-huitième chapitre, on disait que, pendant dix ans, d'autres choses sont à prévoir pour la carrière d'Émile. Voilà que toutes ces années sont condensées au chapitre dix-neuf. Le narrateur dresse d'abord une liste de ce qui s'est passé d'important dans son pays. « Pendant les dix années qui ont suivi Melbourne » (C, 132), la démocratie populaire a été remplacée par le Parti socialiste, mais l'hostilité est restée la même. Et les dernières lignes du chapitre dix-neuf laissent la lectrice sur le Printemps de Prague de 1968 et l'arrivée des troupes de l'URSS au mois d'août. Le narrateur dit « [...] que l'impatience se transforme en colère. Jusqu'à douze ans après Melbourne, une nuit d'août à Prague. » (C, 134) On fait référence aux Jeux olympiques de Melbourne auxquels Émile a participé douze ans plus tôt, au chapitre précédent. Ainsi, dans ce seul chapitre dix-neuf, douze ans se sont écoulés. Il s'agit d'une accélération

---

<sup>62</sup> Ciné-Archives, Fonds audiovisuels du PCF mouvement ouvrier et démocratique, *19<sup>e</sup> cross de l'Humanité*, [cinearchives.org](http://cinearchives.org), [page consultée le 6 mai 2019].

considérable si on se réfère aux autres chapitres qui comptent quelques jours, quelques mois, au mieux quatre ans au chapitre onze. Cette accélération suit directement le moment où le coureur subit la défaite la plus marquée du récit, lorsqu'il s'écrase et vomit dans l'herbe à l'épreuve du marathon. Cette vitesse se poursuit au dernier chapitre. Les Soviétiques envahissent le pays d'Émile au début du vingtième chapitre. Émile commet l'erreur qu'on lui connaît de parler contre l'URSS lors d'une manifestation et on l'envoie travailler à Jachymov, une mine d'uranium. Une page plus tard, mais « [a]u bout de [...] six années » (C, 140) pour le personnage, les fondés de pouvoir ramènent Émile à Prague pour être éboueur. À la page suivante, puisqu'il est acclamé dans les rues par les Pragois, « [o]n le retire [...] rapidement de ce poste, on l'essaie dans deux ou trois autres dans l'exercice desquels le problème de sa popularité demeure. En désespoir de cause on finit par l'expédier à la campagne [...] » (C, 141) où il fait du terrassement. Quatre lignes plus tard, le narrateur affirme que « [d]eux années passent encore ainsi, puis Émile est convoqué devant un comité qui ne l'appelle plus camarade. » (C, 141) À la page suivante, la dernière, la dégringolade est terminée : il classe des papiers dans un sous-sol. Plus de huit ans sont condensés dans les dernières pages du récit et, comme au chapitre dix-neuf, douze ans tiennent dans le chapitre vingt. Cela fait vingt-quatre ans en deux chapitres. À la suite de l'annonce de la chute est annoncée et des preuves irréfutables du déclin, le récit accélère. Davantage d'importance narrative est ainsi accordée aux moments où le déclin n'est pas encore imminent. Lorsqu'il l'est, les événements sont expédiés. Les années s'enchaînent tout d'un coup – vingt-quatre ans en seulement deux chapitres. La fin est d'autant plus brutale que les derniers événements sont expédiés à la hâte.

Il semble aussi que, un peu comme dans *Ravel*, ce deuxième roman du cycle connaisse un certain ralentissement narratif après l'annonce du déclin. Aussi, comme lorsque que Ravel s'ennuie et paraît attendre quelque chose, Émile voit venir les signes de son déclin et en souffre. Au chapitre seize, par exemple, lorsqu'Émile va courir en Suisse, on prend le temps de nous dire qu'Émile et Dana vont au cinéma et que

[s]a curiosité le pousse quand même aussi à visiter le zoo de Berne où Émile se réjouit de voir enfin des singes, espèce qui n'a pas encore le droit de séjour en Tchécoslovaquie. Mais les singes ont l'air méchants, aigris, amers, perpétuellement vexés d'avoir raté l'humanité d'un quart de poil. Ça les obsède à l'évidence, ils ne pensent qu'à ça. Ils seraient prêts à le faire payer. Ce n'est pas qu'Émile soit déçu du spectacle, mais ça ne lui remonte pas le moral. (C, 109)

Pour un récit qui ne se concentre que sur l'essentiel, c'est-à-dire sur les courses d'Émile et sur les événements socio-politiques marquants, il s'agit d'un net ralentissement. De plus, cette pause est somme toute connotée négativement. Cette sortie au zoo est désagréable puisqu'elle se résume à cette rencontre avec des singes « méchants », « aigris » et « amers ». Comme dans le cas des crises d'insomnie de Ravel, Émile connaît ce moment d'attente déplaisant.

Puis, au chapitre quatorze, lorsqu'Émile se rend à São Paulo, où il courra en l'honneur de la Saint-Sylvestre,

Dès qu'il a obtenu son visa, exprimé son contentement, il s'enferme mystérieusement dans la salle de bain pendant des heures, dans la seule compagnie d'un carnet de papier à cigarettes Riz de La Croix. Ce même Riz de la Croix sur les petites feuilles fragiles duquel, au même moment, du fond de sa prison de Ruzyn, l'un des condamnés à perpétuité des grands procès de Prague rédige clandestinement un rapport sur la réalité de ceux-ci dans l'espoir de le transmettre à son épouse. [...]. (C, 96)

Ce passage déjà mentionné au chapitre précédent, qui condamne Émile à vie par analogie, fait partie de ces périodes où le récit s'attache à des petites choses du quotidien et ralentit. L'enfermement dans la salle de bain prend en effet plus de lignes que l'annonce qu'il allait se rendre à São Paulo et l'obtention de son visa. Au sein de ces ralentissements narratifs, Émile trouve la période de déclin désagréable. Il est moins confortable dans la défaite et dans le contrôle qu'il subit de la part des autorités. C'est cet inconfort qui est noté par la narration. Nous commençons à en voir des occurrences au chapitre seize; juste après l'annonce du narrateur sur ses défaites à venir, on nous prévient : « Il semblerait, dit-on, qu'Émile voie poindre la menace du déclin sans retour, l'adieu à sa suprématie et la fin des honneurs. » (C, 108) Émile sait que son apogée est derrière lui. Notons que le narrateur semble retransmettre quelque chose qu'il aurait entendu. Le « dit-on » peut en effet se référer aux autres au sein du récit (médias, commentateurs sportifs, fans, etc.), mais aussi à des passages que le narrateur aurait lus dans une biographie d'Emil Zátopek. Quelques lignes plus loin, à Berne, en Suisse, « en attendant d'aller se battre [Émile] semble inquiet, nerveux, presque accablé. » (C, 108) Il sait que ses performances ne sont plus ce qu'elles étaient. Ensuite, avant les Jeux olympiques de Melbourne, le narrateur dit qu'il voudrait « malgré l'ennui que lui inspire l'épreuve, travailler le marathon [...] » (C, 110). Bien qu'à certains moments il dise voir d'un bon œil que sa retraite sportive soit inévitable à ce point-ci, l'évoquant en « semblant s'en amuser » (C, 116), un abattement survient. Il n'est pas anodin que cela survienne après l'annonce narrative la plus marquée sur les défaites à venir. Comme nous l'avons vu, le déclin était déjà en marche avant cette annonce. Les autorités du pays avaient commencé à nuire à Émile, mais sa chute sportive survient après

cette annonce<sup>63</sup>. Et c'est là que le personnage pressent qu'il est dans un « déclin sans retour », qu'il s'agit d'un « adieu » à sa période de triomphe et que la fin est proche. Comme dans le roman précédent lorsque Ravel croit que sa musique est dépassée même si on l'acclame partout, Émile se doute qu'il s'agit d'un déclin sans retour. Cela l'ennuie. Il passe donc lui aussi par ces moments où un ralentissement narratif lui fait trouver le temps pénible.

En ce qui a trait aux annonces du narrateur et à la vitesse narrative de cette deuxième biofiction, on retiendra que, comme dans *Ravel*, le temps ne s'accélère pas tout de suite après que les annonces aient été faites. Il semble que cela soit plutôt progressif, jusqu'à ce qu'Émile s'écroule au marathon de Melbourne. À partir de là, tout s'accélère jusqu'à la fin, sauf en ce qui concerne le ralentissement narratif que nous avons identifié. Nous avons vu que le temps dans *Ravel* est comparable au crescendo du *Boléro*. L'accélération de la narration, dans *Courir* peut aussi être mise en relation avec ce qu'accomplit le personnage. Le narrateur nous apprend au quatrième chapitre, lors d'un championnat à Prague que « le sprint final, Émile vient de l'inventer. » (C, 23) Comme la technique du sprint final, le récit peut être considéré comme une progression constante, ici perturbée un peu avant la ligne d'arrivée. Tout s'accélère soudainement et les deux derniers chapitres deviennent un sprint jusqu'à la dernière ligne. Le ralentissement narratif, qui ne se répète pas autant que dans *Ravel*, vient quant à lui contrebalancer l'accélération du récit. Cette antinomie du temps

---

<sup>63</sup> « Je ne sais pas vous mais moi, tous ces exploits, ces records, ces victoires, ces trophées, on commencerait peut-être à en avoir un peu assez. Et cela tombe bien car voici qu'Émile va se mettre à perdre. » (C, 106)

accentue la vitesse du « sprint final » dans les derniers chapitres. La période de déclin est ainsi rapide, mais d'une lenteur pénible pour le personnage.

## **2.4. PASSER SA VIE À SE FAIRE VOLER SES IDÉES**

Dans le dernier roman du cycle, le narrateur annonce ce qui se passera dans le reste du récit au centre de l'œuvre : Gregor ne profitera jamais des fruits de son travail. Comme dans les deux autres biofictiones, l'annonce du sort tragique de Gregor précède le déclin et les anticipations du narrateur s'avèrent justes. La vitesse de la narration, dans *Des Éclairs*, n'est pas constante. Les chapitres peuvent compter quelques heures aussi bien que quelques années. Les choses s'accélèrent tout de même dans les deux derniers chapitres, après un événement perturbateur – Gregor apprend qu'une maladie incurable affecte la pigeonne dont il est amoureux. De plus, la vitesse à laquelle les événements de la vie de Gregor s'enchaînent ne peut être définie dans chacun des chapitres. Nous notons tout de même que plusieurs marqueurs temporels signalent cette rapidité. Dans l'œuvre en général, le personnage va vite et les événements de sa vie aussi. Comme dans les cas précédents, la période de déclin est peu à peu entrecoupée de ralentissements narratifs et d'ennui. Le temps, inconstant, parfois impossible à calculer, est antinomique – à la fois rapide et lent.

Les annonces que nous retrouvons dans *Des Éclairs* portent surtout sur l'insuccès des inventions du personnage dans la période de déclin et leur reconnaissance, essentiellement posthume. Comme dans les romans précédents, nous apprenons à l'avance le sort de Gregor. L'annonce qui attire plus particulièrement notre attention se trouve au

milieu du récit, précisément au quatorzième chapitre, juste après que Gregor ait déchiré le contrat qui lui donnait droit à son argent avec Westinghouse. Le personnage ne fait pas attention à ses finances. Selon le narrateur, il n'en a pas le temps, « [c]ar dans les dix années qui suivent, beaucoup d'idées vont lui venir toutes à la fois, vraiment beaucoup » (*DÉ*, 79). Malheureusement, il déposera des brevets à la chaîne de façon bâclée. « Il a tort, allant beaucoup trop vite, il devrait s'arrêter sur l'une d'elles pour la mener à son terme et la développer, l'explorer [...] » (*DÉ*, 80). Il énumère les projets du personnage qui seront volés par ses rivaux et il dit qu'« [i]l en ira ainsi avec Gregor : les autres vont s'emparer discrètement de ses idées pendant que lui passera sa vie en ébullition. » (*DÉ*, 81) Condensant au milieu du récit ce qui arrivera à Gregor et le mènera à la fin tragique que nous lui connaissons – à son état de pauvreté et de méconnaissance –, le narrateur affirme que Gregor court à sa perte. À cause de cette annonce, l'espoir qu'il retrouvera fortune et aptitudes est inexistant.

Le premier chapitre raconte la naissance de Gregor, le deuxième son enfance. Une ellipse considérable sépare le deuxième du troisième chapitre dont les premières lignes rappellent le début de *Ravel* : « Âgé de vingt-huit ans, haut d'à présent deux mètres, Gregor prend donc un bateau pour les États-Unis d'Amérique. » (*DÉ*, 17) Le troisième chapitre ne compte que quelques jours : il traverse l'Atlantique et se fait engager par Thomas Edison presque immédiatement. Au chapitre quatre, on apprend que « [p]endant les trois années passées chez Edison, » (*DÉ*, 25) il s'est fait une réputation d'ingénieur intéressante. Puis, après s'être fait duper par des hommes d'affaires qui le dépouillent, Gregor « [s]e retrouve à la rue, terrassier, manœuvre, portefaix couvert de dettes dans l'industrie du bâtiment,

pendant quatre ans. » (*DÉ*, 27) Ainsi, nous estimons qu'il s'écoule huit ans au chapitre quatre. Le chapitre cinq raconte un échange entre Gregor et un contremaître avec qui il travaille. Ce dernier lui dit qu'il parlera en sa faveur auprès d'un ami qui pourrait le mettre en contact avec George Westinghouse. Il ne s'y écoule que le temps d'une pause déjeuner. Au chapitre six, on apprend que « l'information met quelques jours à remonter via le butler vers son employeur » (*DÉ*, 33). Puis, Gregor rencontre l'homme d'affaires en question. « Le temps de régler dans l'après-midi son départ du chantier, d'offrir un verre au contremaître, Gregor se met à l'ouvrage dès le lendemain matin. » (*DÉ*, 35). Puis, « [i]l conçoit en quelques mois un moteur, un générateur et un transformateur à son idée. » (*DÉ*, 36) La vie de Gregor s'améliore et, à la fin du chapitre, il obtient un nouveau contrat avec la Western Union. Nous en déduisons que le chapitre six compte plusieurs mois. Au chapitre sept, nous n'avons pas de marqueur de temps pour nous situer, si ce n'est que « [l]es temps qui suivent » (*DÉ*, 37), des animaux se mettent à disparaître. Edison tente de prouver que le courant alternatif mis au point par Gregor est dangereux. Au chapitre huit, il nous est encore une fois difficile de chiffrer le temps. On nous apprend que « Gregor ne perd pas une minute non plus » (*DÉ*, 42) et qu'il fonce dans un nouveau projet « [s]ans se reposer sur son nouveau salaire ni se laisser un peu de temps pour voir venir » (*DÉ*, 42). Au chapitre neuf, peu de temps passe. Il nous est impossible de déterminer combien. Pour prouver que le courant alternatif est dangereux, on électrocute un être humain. C'est tout ce qui se passe dans ce chapitre. Puis, au chapitre dix, bien qu'il soit une fois encore impossible de dire combien de temps s'écoule, l'adverbe « bientôt » nous informe que le temps passe. Ainsi, « Gregor se met à prendre bientôt quelques initiatives » (*DÉ*, 54) et « [i]l est bientôt l'unique sujet de conversation dans les dîners mondains de sorte que,



voyez comment ça peut aller vite, Gregor est tout simplement devenu en quelques mois le savant le plus célèbre du monde » (*DÉ*, 55). Nous avons ensuite droit à une itération : « Gregor vient assez vite dîner chez les Axelrod; bientôt régulièrement une fois par semaine puis deux, le mardi et le vendredi. » (*DÉ*, 58) De plusieurs mois à quelques années passent dans ce chapitre. Le chapitre onze s'ouvre sur l'Exposition internationale de Chicago de 1893, à laquelle Gregor participe. C'est cet événement qui est raconté dans ce chapitre. Il ne s'y écoule qu'une soirée. Le chapitre douze raconte ce que Gregor devra un jour mettre au point. On est projeté dans le futur qu' imagine le personnage. Au chapitre treize, une ellipse considérable est faite. On apprend alors que « [s]ept ans plus tard, Gregor est devenu riche ou plutôt virtuellement riche » (*DÉ*, 70). C'est à la fin de ce chapitre qu'il commet l'erreur de renoncer à l'argent que Westinghouse lui doit. Nous l'avons vu précédemment : c'est le premier pas vers la chute. Nous ne pouvons pas quantifier précisément le temps qui s'est écoulé au chapitre quatorze, mais il s'agit de peu, si nous le comparons aux autres chapitres. C'est à ce moment que le narrateur nous informe que dans « [...] les dix années qui suivent, beaucoup d'idées vont lui venir » (*DÉ*, 79), mais qu'il ne réussira pas à en tirer profit, « allant beaucoup trop vite » (*DÉ*, 80). Le chapitre quinze est centré autour de la « [...] matinées de ce mardi » (*DÉ*, 85). Quelques heures à peine s'y écoulent. C'est la fin de la période d'apogée et le début du déclin.

Au chapitre seize, peu de temps s'écoule, mais il nous est impossible de chiffrer combien. Gregor fait vibrer tout le quartier avec son oscillateur, puis son laboratoire prend feu « [...] peu de temps après cet événement » (*DÉ*, 96). Son avocat lui conseille de déménager à Colorado Springs, ce qu'il fait. Un an passe au chapitre dix-sept puisqu'il

revient de Colorado Spring aux premières lignes du chapitre dix-huit et qu'au début de ce chapitre, on apprend que « [p]endant près d'une année, donc, qu'il a passé à la montagne – et qui est accessoirement la dernière du dix-neuvième siècle –, Gregor a pu jouer tant qu'il voulait avec la foudre » (*DÉ*, 107). Le chapitre dix-huit ne compte que quelques jours, puisque « Gregor a repris contact avec Norman dès son retour à New York » (*DÉ*, 110) et que le chapitre se clôt avec le premier déjeuner depuis son retour chez son ami. Le chapitre dix-neuf compte quant à lui quelques heures à peine : Gregor rencontre John Pierpont Morgan. Au chapitre vingt, « [...] Gregor ne perd pas une minute » (*DÉ*, 118) et s'occupe de construire la tour de radio-transmission promise à son débiteur. « Or pendant que s'élève la tour [...] » (*DÉ*, 120), on apprend qu'un Italien dit avoir inventé la radio. Il faut se référer à l'invention de la radio pour savoir que nous sommes en décembre 1901<sup>64</sup>. Plus ou moins deux ans se sont écoulés depuis le chapitre dix-huit. Le chapitre vingt se clôt sur la fin du financement de la tour de Gregor. « Avec tout ça, qui est allé vite comme toute sa vie, Gregor va sur ses cinquante ans » (*DÉ*, 124) aux premières lignes du chapitre vingt-et-un. Le temps qui passe est impossible à déterminer dans ce chapitre. Le narrateur fait le sommaire des habitudes de Gregor lors de cette période : il arrive à son laboratoire à midi et s'occupe ensuite de nourrir les pigeons. Au chapitre vingt-deux, une seule soirée est racontée : il s'agit de Noël, que Gregor passe chez les Axelrod. Au chapitre vingt-trois, on apprend que plusieurs années sont passées. Le narrateur affirme que c'est le début d'« [u]ne guerre tout simplement mondiale » (*DÉ*, 139). Il s'agit en effet de la Première Guerre mondiale. Nous sommes en 1914. Treize ans se sont écoulés depuis le chapitre vingt. Même s'il est impossible de chiffrer le temps dans ce chapitre, nous estimons qu'il s'y passe

---

<sup>64</sup> Herodote, *12 décembre 1901, Marconi réalise la première transmission radio*, Herodote.net, [Page consultée le 20 mai 2019].

plusieurs mois puisque Gregor propose ses idées à l'armée pour la guerre et que « [l]a tour de Long Island, dans le même temps, est néanmoins assez achevée pour paraître suspecte aux yeux de l'armée qui la fait démolir six mois plus tard » (*DÉ*, 139). Le chapitre vingt-quatre parle des pigeons dont Gregor s'occupe. Le narrateur ne fait que les dénigrer sur deux pages et aucun temps ne s'écoule. Au chapitre vingt-cinq, on sait que Gregor a encore déménagé dans un hôtel moins cher et que la guerre est finie puisqu'on se trouve dans « [c]e qu'on appellera plus tard les années folles » (*DÉ*, 148). À la fin du même chapitre, Gregor doit encore déménager dans un hôtel moins cher à cause des pigeons dont il s'occupe maintenant dans son appartement. Le chapitre vingt-six est consacré à l'amour que Gregor entretient avec une pigeonne blessée. Quelques semaines passent ainsi avant que Gregor comprenne qu'elle ne se rétablira pas. Après cet événement, tout s'enchaîne très rapidement. Ainsi, « [d]ix ans plus tard », au chapitre vingt-sept, on apprend que Gregor est encore plus pauvre et encore moins sain d'esprit. De plus, nous nous trouvons aux prémices de la Seconde Guerre mondiale. Le narrateur nous informe que « [...] la guerre se remet à menacer un peu partout dans le monde » (*DÉ*, 167). Nous sommes plus ou moins en 1939. « Dix ans plus tard encore » (*DÉ*, 171), au début du vingt-huitième et dernier chapitre, Gregor est encore plus pauvre et ne fait que s'occuper de ses pigeons. Il se fait renverser par un taxi et rentre chez lui mal en point. On peut ici créer un parallèle avec l'incident qui précipite la fin funeste de Ravel. Lui aussi, c'est après un accident de taxi, lorsqu'il en était le passager, que sa santé se détériore drastiquement. Le narrateur résume qu'il s'écoule encore « [c]ent jours de solitude pendant lesquels l'esprit de Gregor parfois s'égare » (*DÉ*, 174). Il meurt seul dans sa petite chambre. Ici, le récit s'éloigne de la biographie traditionnelle de Nikola Tesla puisque le célèbre inventeur est mort en 1943.

Il semble que cela soit par souci de symétrie que le narrateur fasse mourir Gregor un peu plus tard, le but étant que les deux derniers chapitres comptent le même nombre d'années, comme dans *Courir*. Dans *Des Éclairs*, le chapitre vingt-sept et le chapitre vingt-huit sont marqués par des bonds en avant de dix ans. Dans *Courir*, les deux derniers chapitres connaissent tous les deux des sauts temporels de douze ans. Rappelons-nous que dans *Ravel*, ce sont aussi les deux derniers chapitres qui accélèrent significativement. Blanche Cerquiglini, dans son article « Des vies rêvées », avance à propos de Gregor que « [c]omme dans un conte, une histoire racontée encore et encore, on connaît la fin [...]. Une sorte de fuite en avant se dégage : l'auteur a envie d'aller vite, presque envie d'en finir, car la fin est connue d'avance<sup>65</sup>. » Nous avons vu qu'au cours du récit, les sauts temporels, faisant fi de celui de plus de vingt-ans au départ, sont plutôt inégaux. Ce sont les deux derniers chapitres, condensant vingt ans de vie, qui sont les plus impressionnants en ce qui a trait à l'accélération narrative. Nous sommes du même avis que Cerquiglini : le narrateur semble vouloir « en finir » rapidement, expédier le décès du personnage et clore le récit.

Comme pour Ravel et Émile, cette période lors de laquelle le déclin a été annoncé est également teintée, dans le cas de Gregor, d'un certain ralentissement narratif et parfois d'un désœuvrement pénible pour le personnage. D'abord, lorsqu'il est question des pigeons, la vitesse du récit est ralentie et parfois même mise sur pause. Au chapitre vingt-quatre, le narrateur prend deux pages pour parler de l'horreur que lui inspirent les pigeons, par exemple. Mais encore, les installations que prend la peine d'installer Gregor pour les volatiles sont décrites. Au chapitre vingt-cinq, par exemple, on dit que

---

<sup>65</sup> Blanche Cerquiglini (2011a), *op. cit.*

[...] naturellement l'idée lui vient, tant que nous y sommes, de passer du traitement ambulatoire à la prise en charge institutionnelle, et de monter une clinique pour pigeons. Or va se poser un problème de locaux. Sachant que la direction du Saint-Régis se montrera hautement réticente devant ce projet, Gregor ne peut héberger au long cours trop de sujets malades dans sa chambre. (*DÉ*, 149)

Ces réflexions sur la manière de loger les pigeons mal en point s'étendent sur trois pages. Tout ce qui touche aux pigeons prend bientôt de plus en plus de place, et se retrouve principalement dans la période de déclin. Gregor a lui-même plus de temps pour les oiseaux. Il réussit de moins en moins à se trouver du financement et n'invente plus aussi bien qu'avant. Il passe bientôt moins de temps dans son laboratoire qu'avec les volatiles. De plus, le personnage trouve parfois le temps long, lui qui n'avait pas assez de temps pour mener ses idées à leur terme. Au chapitre seize, un peu après l'annonce du déclin, il est dans son laboratoire : « Gregor s'assied sur une chaise [...], saisi par une légère mélancolie. [...] Plus envie de rien, d'un coup. Petit accès de tristesse. Or le désœuvrement n'est pas son genre comme il ignore tout de l'ennui » (*DÉ*, 92). Lui qui a l'habitude de passer d'un projet à un autre à une vitesse surhumaine maintenant s'arrête, comme abattu, sans raison apparente. Puis, quelques chapitres plus loin, après que John Pierpont Morgan lui ait retiré le financement pour sa tour de télécommunication, le narrateur dit que Gregor aura bientôt cinquante ans.

On ne se rend jamais compte à quel point c'est rapide alors que les journées traînent en longueur et que les après-midis sont interminables. On se retrouve doté d'un certain âge sans avoir bien compris comment, même si comme Gregor on consulte sa montre tout le temps, même si celle-là ne donne qu'une idée imparfaite, tendancieuse et pour tout dire fautive de celui-ci. (*DÉ*, 124)

Dans ce passage est explicitée l'antinomie du temps dans le roman. D'une part, comme on l'a vu, les événements s'enchaînent la plupart du temps rapidement, et de plus en plus

rapidement à la toute fin. D'autre part, le personnage appréhende le temps d'une façon différente de la lectrice qui doit passer par les raccourcis du narrateur. Le personnage trouve long le temps de son déclin. Même sa montre donne une idée faussée du temps. Le paradoxe est tel, entre la rapidité du récit et l'impression de longueur du personnage, que celui-ci ne comprend pas comment il se fait qu'il en soit presque à cinquante ans. Et cette dualité s'accroît. Comme le déclin est de plus en plus présent, l'ennui de Gregor augmente. Au vingt-deuxième chapitre, par exemple, on sait qu'il n'a plus un sou pour inventer. « En attendant que le temps se mette au mieux, Gregor va traverser des journées stériles pour un homme qu'on n'a jamais vu désœuvré » (*DÉ*, 134). Et ça ne s'améliore jamais vraiment. Le personnage, sur son déclin et incapable de trouver du financement, va de moins en moins inventer, jusqu'à ne plus rien inventer du tout et ne s'occuper que de pigeons. Ainsi, même si l'urgence et la vitesse caractérisent le récit, le narrateur dit aussi, qu'« il n'y a plus qu'à attendre et voir, c'est ça, la vie n'est plus qu'une longue salle d'attente. » (*DÉ*, 135) Le personnage devient alors le spectateur passif de son déclin que l'on sait approcher rapidement.

Enfin, ce dernier roman du cycle est temporellement le plus complet des trois puisque le récit trace, comme dans une biographie traditionnelle, une vie du début à la fin, de la naissance à la mort. Comme dans le cas des deux œuvres analysées précédemment, la vitesse à laquelle les événements sont racontés n'est pas tout de suite plus grande après l'annonce du déclin. L'accélération est plutôt perceptible à la toute fin, dans les derniers chapitres qui commencent tous les deux par insérer une ellipse de dix ans. Comme dans les autres œuvres de notre corpus, les deux derniers chapitres sont plus rapides que les autres

et suivent un événement perturbateur. Dans le cas présent, il s'agit de la condamnation d'une pigeonne. De plus, ce que nous remarquons, c'est qu'ici aussi l'annonce identifiée est placée tout de suite après la période d'apogée et qu'elle s'avère véridique. Comme dans *Ravel* et dans la dernière partie de *Courir*, Gregor s'ennuie dans cette période de déclin qui, par moments, connaît des ralentissements narratifs. Ces derniers sont surtout liés à la relation qu'entretient le protagoniste avec les pigeons. Plus le déclin est flagrant et plus le narrateur accorde de l'importance à cet amour humain-volatile et à des moments de lassitude et d'attente chez le personnage.

## **2.5. ANNONCE D'UNE CHUTE CERTAINE ET VITESSE ANTINOMIQUE**

À la lumière de ces trois analyses, nous pouvons affirmer que, temporellement, des événements négatifs relatifs à la chute des personnages sont annoncés dans les trois récits. Le temps, après les annonces du narrateur que nous avons ciblées, est antinomique. D'une part, il est rapide et va à l'essentiel de la chute. D'autre part, le récit connaît des ralentissements qui retiennent les personnages dans la pénible attente d'une fin que ces derniers semblent pressentir. Nous pouvons aussi affirmer que le passage de l'apogée au déclin, puis à la chute, est inéluctable.

Les anachronies faites par le narrateur bouleversent le cours des récits par ce qu'elles nous apprennent sur la suite des choses. Le destin des personnages est irréfutable et le narrateur ne tente pas de le cacher à la lectrice. Ces annonces marquent la fin de l'apogée des personnages et, après celles-ci, c'est le début de leur déclin. L'annonce qui dit qu'il reste dix ans de vie à Ravel est placée au premier chapitre et nous avons vu que

c'est précisément là que se situe la période d'apogée du compositeur. L'annonce qu'Émile se mettra bientôt à perdre est située quant à elle vers les trois-quarts du récit, juste avant sa première défaite à Budapest. Puis, celle qui condamne la reconnaissance des inventions de Gregor – du moins de son vivant – est placée au milieu du roman, juste après son erreur avec Westinghouse, erreur qui le rend pauvre et déchu. Le savoir narratorial établit ainsi le principe de fatalité qui régit les biofictions d'Echenoz. Quoi que fassent les protagonistes, ils ne peuvent pas aller à l'encontre de ce qui est annoncé. Le temps n'est pas linéaire, mais anticipé. Le fait de dire à l'avance, par de courtes annonces indicatives, qu'il n'y aura pas de surprise de ce côté-là, place l'existence des personnages dans un cadre impossible à briser. Cette structure d'apogée et de déclin est présente dans les trois cas. C'est précisément sur cette structure que sont construits les trois récits.

En ce qui concerne l'accélération narrative à la fin des récits, Blanche Cerquiglini dit que « [l]e narrateur ne s'embarrasse pas de réalisme, il " expédie " ce qui est par trop évident<sup>66</sup> ». Puisque nous savons que rien de bon n'attend Ravel, Émile et même Gregor à la fin du récit, l'accélération de la narration peut revêtir – en l'absence de suspense – une dimension tragique. Comme dans une tragédie où la fin est souvent connue d'avance, ce qui est effroyable, c'est justement qu'on sait d'avance – ou du moins on se doute – que le sort du protagoniste sera funeste. Les deux derniers chapitres de chaque œuvre condensent plusieurs années en quelques pages, de façon symétrique pour deux d'entre elles. La fin est expédiée et peut nous apparaître comme l'aboutissement d'un crescendo ou d'un sprint final. Toujours selon Cerquiglini, « [l]e ton nonchalant, désinvolte, dit une volonté de ne

---

<sup>66</sup> Blanche Cerquiglini (2011a), *op. cit.*.



pas s'appesantir sur les choses, ne pas les expliquer, une pudeur. Un sentiment de vitesse se dégage ; la destinée est vue en un instant, en un éclair, dans une anticipation du futur<sup>67</sup>. » Il est ainsi inutile de s'attarder, mais le narrateur s'attarde tout de même, et ce, sur quelques moments pénibles du quotidien des personnages.

Nous avons vu qu'après les annonces du destin funeste, le récit ne connaît pas tout de suite d'accélération. Des signes de déclin sont toutefois repérables. Temporellement, cela se traduit par des moments de ralentissement narratif dans lesquels les personnages sont inconfortables. Lors de ces ralentissements narratifs, la lectrice ne peut s'empêcher de trouver les personnages plus « humains » que lorsque les événements de leur vie sont énumérés sous la forme de sommaires et que des ellipses les séparent pour aller directement à l'essentiel. Par plus « humains », nous entendons plus complets sur le plan des affects. Les personnages sont présentés avec des faiblesses. Le fait qu'ils puissent souffrir les rend plus complets sur le plan des affects que lorsqu'ils sont comparés à des machines. Nous avons plus l'impression d'avoir à faire à une représentation de ce qui est « humain » lorsque des crises d'insomnie, un emprisonnement dans une toilette ou une affection particulière pour des volatiles sont narrés qu'à l'inverse, lorsque compositions célèbres, courses gagnées ou inventions révolutionnaires sont nommées. Blanche Cerquiglini dit à ce sujet que « la fiction humanise l'Histoire : par le détail concret, le petit fait vrai. Il y a là un paradoxe : la fiction est plus vraie que l'Histoire. Par l'imaginaire, l'invention, le fantasme, elle capte mieux l'humain dans sa complexité<sup>68</sup>. » C'est ce que nous entendons lorsque

---

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Blanche Cerquiglini (2011b), *op. cit.*, p. 157.

nous disons que quelque chose de plus « humain » est capté dans ces ralentissements. Dans ces passages, le narrateur s'attarde à des événements plus banals, en expédiant d'autres plus extraordinaires.

Les parties de la vie des protagonistes qui suivent les annonces narratoriales deviennent ainsi une attente de leur inévitable fin : mort, défaites et usurpation. Pour reprendre les mots de Jérusalem dans son article « Pourquoi courir? », « [l]es personnages se séparent de la fiction pour la contempler et deviennent les spectateurs passifs d'une vie parfois poussive<sup>69</sup>. » Après l'annonce du déclin, les personnages trouvent le temps de plus en plus long et s'ennuient. Ils ont moins d'énergie et semblent accablés. À la fin du récit, lorsque Ravel remarque la gravité de son état, il s'adresse à son interprète. « [C]'est quand même tragique, ce qui m'arrive, dit-il à Marguerite. Patience, lui répond-elle toujours, ça va passer. Attendez donc. » (R, 117) Prisonniers d'une structure narrative et un destin inéluctable, attendre que les événements passent reste en effet la seule chose que les protagonistes peuvent faire.

---

<sup>69</sup> Anne Marie Régimbald (2009), *op. cit.*, p .66.

**CHAPITRE 3**  
**DÉPOSSESSION IDENTITAIRE DANS LA PERTE**  
**D'AGENTIVITÉ DES PERSONNAGES**

Dans *Logique du récit*<sup>70</sup>, Claude Bremond identifie trois mobiles qui peuvent pousser un personnage à passer à l'action : éthique, hédonique et pragmatique. En outre, l'agent éventuel d'une tâche ou bien décide de l'entreprendre pour améliorer son état, ou bien décide de ne pas l'entreprendre de peur que son état se dégrade. Dans les trois œuvres de Jean Echenoz qui font l'objet de notre étude, nous nous sommes demandé pourquoi les protagonistes passent à l'action. La difficulté que nous éprouvons à répondre à cette question permet de mieux comprendre l'imaginaire existentiel des biofictions echenozziennes. Dans un monde qui leur est hostile, où le déclin est certain, il est difficile de comprendre les motivations de Ravel, Émile et Gregor. Les protagonistes vivent-ils sans but ? Agissent-ils sans raison ? À première vue, nous sommes tentée de leur donner des mobiles identifiés par Bremond, mais nous réalisons rapidement que ces mobiles ne sont pas suffisants pour expliquer leur si grand déploiement d'énergie. Les actions des personnages sont souvent mandatées par autrui. Nous remarquons aussi une instrumentalisation des protagonistes. Ces derniers, lorsqu'ils agissent, vont jusqu'à être

---

<sup>70</sup> Claude Bremond (1973), *op. cit.*, p. 188.

décrits par la narration comme des machines ou comme un engrenage. Ainsi, ils sont parfois déshumanisés. Cela nous mène au constat suivant : les actions des personnages, même si elles sont la plupart du temps mandatées par autrui, sont inhérentes à leur identité. Les personnages *sont* compositeur, coureur et inventeur.

### 3.1. POURQUOI COMPOSER?

Dans *Ravel*, les actions du protagoniste sont le plus souvent influencées par les autres. Le compositeur avoue, à la fin de sa vie, ne pas avoir créé ce qu'il voulait. Il n'a pas atteint son but – que nous ne connaissons d'ailleurs pas. Cette question pourrait tout aussi bien rester sans réponse : pourquoi et pour qui Ravel compose-t-il s'il n'a rien à faire de sa gloire et si cela lui est pénible ? Deux éléments peuvent motiver les actions du personnage dans le roman: d'une part, ce qu'il fait pourrait être déterminé par les autres qui sont les mandateurs de ses compositions, mais ce que ces derniers pensent de son travail est sans importance pour lui. D'autre part, les trois motivations qui poussent le personnage à passer à l'action selon Claude Bremond dans son ouvrage *Logique du récit* ne sont pas suffisantes pour légitimer le travail du compositeur.

À première vue, Ravel s'avère être un personnage assez passif relativement à l'action. En se fiant aux travaux d'A.J. Greimas sur la narrativité<sup>71</sup>, on peut dire que, bien que le personnage principal soit le sujet opérateur de l'action (composer ou jouer de la musique), l'idée de l'accomplir vient non pas de lui, mais des gens qui l'entourent. L'étape de la manipulation (ce qui motive le protagoniste à agir) est presque entièrement liée à ses

---

<sup>71</sup> Algirdas Julien Greimas (1983), *Du sens II*, Paris, Éditions du Seuil, 256 p.

mandateurs. Au début du récit, le quinquagénaire monte sur un paquebot pour se rendre en tournée en Amérique où « [...] on lui a monté un itinéraire aberrant. C'est un parcours aussi déconcertant que celui d'une mouche dans l'air et qui va lui faire effectuer, du glacial au tropical, des allers-retours absurdes, escales incertaines et destinations incongrues au fil de ces vingt-cinq villes traversées. » (R, 54) Cette métaphore qui réduit Ravel à une simple mouche est à même de nous transmettre la vulnérabilité et l'impuissance de ce dernier : il est comme un insecte qui virevolterait « dans l'air ». Il est également intéressant de constater que le pronom impersonnel « on » est employé lorsqu'une action est liée au personnage. Un groupe incertain propose ou impose ses actions : les gens qui organisent sa tournée, puis ceux qui lui commandent de la musique et finalement ses proches qui s'occupent de sa maladie. Les autres endossent presque toujours le rôle de qui décide de l'action alors que Ravel se contente de l'exécuter. En tournée, il n'a pas choisi son itinéraire : « on [le] lui a monté ». Après la tournée, lorsqu'il est de retour en France, « Ravel ne sait plus que faire. Rien qui le tente vraiment, rien qui vaille la peine. Il commence à s'en inquiéter fort quand Ida Rubinstein lui suggère d'orchestrer quelques pièces d'Iberia, d'Albéniz, pour en faire un ballet [...] » (R, 72). C'est elle qui le sort de sa torpeur, qui lui « suggère » de créer quelque chose. Ravel dépasse les attentes de sa mandatrice et, au lieu de reprendre la musique d'un autre, il compose sa propre musique, le *Boléro*, qui deviendra son œuvre la plus connue. Par la suite, Paul Wittgenstein lui « commande » un concerto pour la main gauche, ayant perdu la droite à la guerre. Ravel compose parallèlement un autre concerto « rien que pour lui » (R, 88), mais une fois de plus, il ne passe à l'action que lorsqu'on le somme de créer quelque chose. S'il a besoin de motivation extérieure, il n'agit toutefois pas vraiment pour ceux qui le poussent à

composer. Lorsque le *Concerto pour la main gauche* est achevé, Paul Wittgenstein « [...] ne cache pas qu'il trouve ça pas terrible. » (R, 90) Pour reprendre les termes de Greimas, il s'agit d'une sanction négative de l'action effectuée par Ravel. Cette évaluation du destinataire n'attriste pas beaucoup le personnage : « [...] cette blessure n'est qu'une écharde mineure. » (R, 88) Il est un peu déçu, mais, métaphoriquement, ce n'est pas plus grave qu'une « écharde », ça ne l'affecte pas beaucoup. Comme on l'a vu, sa gloire va de soi et à aucun moment le texte ne suggère que Ravel compose pour être connu et reconnu. Son succès se retourne même contre lui. Lorsque sa maladie s'aggrave et qu'il devient incapable de créer quoi que ce soit, « [i]l faut évidemment faire quelque chose, ses proches tiennent sans cesse conseil. » (R, 121) Les autres se passent de son consentement et décident qu'il subira une périlleuse opération au cerveau. Un chirurgien accepte de l'opérer en « [...] [déclarant] en substance qu'il ne tenterait rien non plus s'il s'agissait du premier venu : il n'y aurait qu'à le laisser dans cet état quitte à le voir se perdre indéfiniment. Mais voilà, c'est Ravel. » (R, 121) Ainsi, l'opération qui lui donne le coup de grâce est menée à cause de sa notoriété. Puisqu'il est une personnalité publique importante, les autres le traitent comme un bien commun. Et lui, en tant qu'individu, n'a pas son mot à dire. D'ailleurs, il s'oppose à l'intervention : « il supplie qu'on le ramène chez lui. » (R, 123) Mais on ne prend pas sa volonté en considération et la décision revient au médecin qui « [...] veut bien accepter de l'opérer. » (R, 122) Personnage somme toute passif lorsqu'il s'agit de décider quand composer et quoi composer, Ravel n'a plus aucun poids décisionnel lorsqu'il devient faible et vulnérable, à la fin de sa vie, laissant bien malgré lui toutes les décisions le concernant entre les mains de ses proches.

Bien que Ravel prenne son travail très au sérieux, nous ne savons pas pourquoi il accepte de jouer un rôle décisionnel passif. Comme nous l'avons dit plus haut, Claude Bremond, dans *Logique du récit*, affirme qu'une action peut avoir un mobile éthique, pragmatique ou hédonique. Certes, Ravel, au sommet de sa gloire, choisit, conformément aux demandes d'autrui, d'agir – de composer – mais pour quelle raison ? On peut rapidement écarter des motifs éthiques (le protagoniste n'agit pas parce que cela concorde avec ses valeurs) ou pragmatiques (ce n'est pas pour recevoir quelque chose en retour ou pour plaire à ses mandateurs qu'il décide d'agir – arrogant, il écrit d'ailleurs à Paul Wittgenstein pour lui dire que « [l]es interprètes sont des esclaves » [R,101]). L'idée de composer quelque chose vient la plupart du temps des autres. En ce qui concerne les motifs hédoniques, le texte ne mentionne pas grand plaisir ou sentiment d'accomplissement<sup>72</sup> lorsque Ravel s'adonne à son art. D'ailleurs, composer est éprouvant. Par exemple, lorsqu'il travaille pour Paul Wittgenstein – et qu'il produit parallèlement son concerto pour lui-même –, il dit à son ami Zogheb : « comme je n'arrive pas à composer cette chose pour les deux mains, j'ai décidé de ne plus dormir, mais alors plus dormir une seconde, voyez-vous. Je ne me reposerai qu'une fois cet ouvrage fini, que ce soit dans ce monde ou dans l'autre. » (R, 89) Il préfère se priver de sommeil, quitte à en mourir, plutôt que de ne pas finir ce qu'il a commencé. L'acharnement caractérise son état lorsqu'il s'adonne à la création. Il est d'ailleurs comparé à une machine. Par exemple, quand il compose le *Boléro*, le narrateur dit qu'« il est en train de composer quelque chose qui relève du travail à la chaîne ». De cela naît « l'usine du *Boléro* » (R,79). Un parallèle est ainsi établi entre le compositeur et le mécanisme répétitif d'une manufacture. Ravel est réifié. On verra que

---

<sup>72</sup> Claude Bremond (1973), *op. cit.*, p. 187.



cela se produit aussi chez Émile et Gregor. Cela nous amènera au questionnement suivant: une machine peut-elle être maître de ses actions ? Ravel ne serait-il qu'un rouage dans l'engrenage de sa musique ?

En somme, Ravel agit par automatisme, parce qu'on le lui demande, et ne retire de sa musique rien qui vaille pour lui. Composer ne le sauve pas de la déchéance – c'est même le contraire : cela l'y précipite. Passif comme un engrenage, il finit par rouiller et rendre l'âme. Rien ne subsiste de son corps physique: « il ne laisse pas de testament, aucune image filmée, pas le moindre enregistrement de sa voix » (*R*, 124). Dans la partie de son existence narrée par le roman, il n'a pas su réellement créer ce qu'il aurait voulu créer. Ne reste que ce qu'il a fait, le résultat de ses actions. Ses compositions, dans cette dernière partie de sa vie, sont presque toujours commandées, que ce soit pour un ballet de Rubinstein ou pour la main gauche de Paul Wittgenstein qui l'interprète un peu comme il l'entend, rendant Ravel fou de rage. Dans cette vie qu'il a menée, et qui l'a mené à sa fin, le personnage se limite à ce qu'il fait, il *est* sa musique – ce pour quoi on le connaît et reconnaît –, dans le regard des autres. Lorsqu'il ne peut plus composer, « on » décide de l'opérer indépendamment de ce qu'il souhaite, parce que c'est une personnalité publique. Il en meurt.

### 3.2. POURQUOI COURIR<sup>73</sup>?

En ce qui concerne le héros de *Courir*, comme Ravel, il n'est pas en plein contrôle de ses moyens. Dans son cas comme dans celui du compositeur, ce sont essentiellement les autres qui décident pour lui. Courir reste la seule chose qu'il peut faire de lui-même. En dehors de la piste, les actions qu'il pose sont également liées à la course : il s'entraîne beaucoup. En revanche, son discours est manipulé et ses déplacements contrôlés par les dirigeants politiques de son pays : par un régime nazi d'abord, puis communiste. De plus, lorsqu'Émile est en action – lorsqu'il court –, il est déshumanisé. Le narrateur le décrit comme s'il s'agissait d'une machine. Si on se réfère toujours aux théories de Bremond sur la narrativité, les motivations d'Émile pourraient d'abord paraître pragmatiques, puisqu'il semble que ce soit pour adhérer aux exigences de sa communauté qu'il commence à courir. On l'y oblige – sa vie et ce qu'il a de liberté sont menacés. Mais ses motivations pourraient aussi être considérées comme étant hédoniques puisqu'il prend goût à la course et aime gagner. On réalise qu'Émile donne tout ce qu'il a lorsqu'il est sur la piste : c'est l'unique moment où il est réellement maître de ses mouvements.

Centrées autour de la course, les actions d'Émile sont dès le départ motivées par des instances extérieures. Il avait devant lui « [u]ne bonne petite carrière de chimiste tchèque [...] » (C, 11), en étudiant à l'Institut chimique et en travaillant chez Bata, mais l'occupation allemande supprime les subventions pour la recherche, créant une atmosphère défavorable aux aspirants chercheurs. D'entrée de jeu, le régime en place lui met des bâtons

---

<sup>73</sup> Titre de chapitre emprunté à l'article « Pourquoi courir? » d'Anne Marie Régimbald. – Anne Marie Régimbald, (2009), *op. cit.*

dans les roues : même si cela n'a aucun lien avec le sport qu'il pratiquera, son cheminement est changé par des instances extérieures. Puis, lors de ses premiers contacts avec la course, Émile « n'y prend part que contraint et forcé, tente de sécher cette corvée mais en vain. » (C, 13) Il s'agit de courses obligatoires qu'organise l'usine de chaussures pour laquelle il travaille. Nous ne connaissons pas l'issue de ces courses; d'ailleurs, l'attention est surtout mise sur le fait qu'Émile est obligé d'y participer, qu'il voit ce sport comme une tâche ingrate qu'il aurait préféré éviter. Puis, il est forcé de participer à un cross-country organisé par les Allemands comme outil de propagande sportive. « Émile ne participe pas de gaieté de cœur à cette épreuve mais c'est un garçon consciencieux, il s'y met, il donne ce qu'il peut » (C, 16) et est le deuxième à franchir la ligne d'arrivée. On le remarque et on l'incite à venir s'entraîner au stade. En fait, on « insiste » et Émile « [...] n'est pas difficile à convaincre, et de cette faiblesse il s'en veut un peu. » (C, 17) Même s'il aurait préféré ne pas commencer à courir, son caractère influençable et la pression des autres font en sorte qu'il s'y emploie quand même. Ses motivations sont en ce sens pragmatiques : il fait ce que les nazis lui disent de faire. Il faut dire qu'il a aussi une épée de Damoclès au-dessus de la tête. Émile a tout intérêt à faire ce qu'on attend de lui : lorsqu'il demande à avoir de meilleures conditions de travail, à l'usine, on le menace, « s'il n'est pas content, d'être envoyé dans un camp de travail. » (C, 19) Il doit donc choisir entre se conformer aux exigences extérieures ou être déporté, c'est-à-dire risquer de mourir à court terme. C'est pour cela que les motivations d'Émile semblent fortement être pragmatiques : il pourrait choisir de se rebeller et de ne pas faire ce qu'on lui demande, mais cela ne serait pas dans son intérêt. Il a tout à gagner à se mettre à la course. D'ailleurs, « Émile commence à bien l'aimer, ce stade, l'air lourd qu'on y respire est quand même bien plus pur que celui de

l'atelier. » (C, 19) Ainsi, en choisissant d'agir selon la volonté d'agents extérieurs, il améliore sa condition et est accepté par sa communauté. Il effectue un calcul éthico-pragmatique: s'il fait ce qu'on lui dit, il gagne sécurité et progrès. Par exemple, après la guerre, « [i]l établit tranquillement deux nouveaux records et, à son retour, on le cite à l'ordre du jour pour avoir bien représenté son unité. Tout ne va décidément pas si mal sous l'uniforme » (C, 32). On le manipule, mais il consent tout de même à l'être, en quelque sorte. Puisqu'il s'entraîne, on commence à le remarquer, mais « il ne croit pas spécialement à ses moyens, d'ailleurs il n'y pense pas, ce n'est pas son affaire [...] » (C, 17). C'est l'affaire des autres, évidemment. Ils sont là pour décider à sa place des compétitions auxquelles il participe, lorsqu'il est devenu assez bon. Une fois entré à l'Académie, « Émile fait ce qu'on lui dit de faire, étudie ce qu'on lui dit d'étudier, ne manque pas un jour d'exercice. » (C, 32) Il s'accommode à son nouveau talent et à ce qu'on attend de lui. Jugeant lui-même sa capacité à la course, il « trouve qu'il lui reste beaucoup à apprendre » (C, 33) et « [q]uand on le demande à Oslo, pour les premiers championnats d'Europe d'après-guerre, il ne se pense pas à la hauteur et aimerait donc mieux ne pas en être. Mais comme la Tchécoslovaquie tient à s'y faire représenter, Émile prend l'avion malgré lui [...] » (C, 34). Même si, avant de passer à l'action, le sujet opérateur – Émile – juge sa compétence négativement – il lui reste, d'après lui, beaucoup d'entraînement à faire –, ce n'est pas lui qui décide quand et comment il va courir, quand et comment il va passer à l'action. Nous ne pouvons pas, dans ce cas, le considérer comme un véritable agent autonome. La raison principale qui le pousse à agir reste les dirigeants politiques. Il s'agit d'une instance assez floue et l'identité de ceux qui font partie de ce groupe est plutôt occultée, exception faite d'une vague allusion au président Gottwald. Le narrateur se

contente d'utiliser le pronom « on » lorsqu'il est question de cette instance. Idole de son pays, mais d'abord et avant tout citoyen et soldat, Émile a l'obligation de représenter l'Armée. Le narrateur dit qu'« [i]l doit courir demain » (C, 39), par exemple, aux championnats des forces alliées. Sur cela, le personnage n'a pas son mot à dire. Sa gloire, comme dans le cas de Ravel, fait en sorte que le contrôle des autres se resserre sur lui. Et il est bientôt trop tard pour faire marche arrière. Comme dans le cas de Ravel, il devient un bien commun. Que la Tchécoslovaquie soit contrôlée par les Allemands ou les Russes, Émile doit obéir. Le changement de régime ne change pas grand-chose à son cas. Au sommet de sa gloire, lorsqu'il bat le record du monde à Ostrava, « [o]n se concerte en haut lieu où l'on tient Émile, c'est certain, pour un phénomène du socialisme réel. Donc il est mieux qu'on se le garde, qu'on se l'économise et qu'on ne l'envoie pas trop à l'étranger. » (C, 66) Le personnage n'est pas considéré comme un individu, mais comme un « phénomène », produit et manifestation d'un système politique particulier. Il est légitime, dans ce cas, que ce même système l'utilise comme bon lui semble, qu'il le fasse courir stratégiquement pour servir ses propres intérêts, par exemple, ou qu'il l'en empêche. De son côté, Émile n'a pas le choix : « [q]u'il croit sincèrement aux vertus du socialisme est une chose discutable, mais une autre non moins discutable est qu'il est difficile, là où il en est, de faire autrement. Il sait qu'il a sa place dans le collimateur [...] » (C, 41). Ses motivations sont ainsi de plus en plus pragmatiques à mesure qu'il gagne des courses. Évaluant la possibilité d'être sanctionné, le personnage décide de faire ce qu'on lui dit. Comme lors de la tournée américaine de Ravel, Émile, après avoir gagné son premier marathon, doit s'offrir au peuple : « on l'exhibe d'usine en usine à travers tout le pays pour qu'on voie qu'il est vrai, qu'il existe vraiment, qu'on ne l'a pas inventé ou plutôt si, que le

communisme en marche l'a inventé. » (C, 89) Cela sert évidemment les intérêts du gouvernement. Émile devient un trophée appartenant globalement aux autorités tchèques, c'est « [...] un splendide ustensile de propagande. » (C, 57) On le dépossède de son agentivité, mais aussi de son individualité. Il devient la fierté d'un peuple et, par le fait même, un bien collectif. Son image est aussi sans cesse contrôlée. C'est un prisonnier du système : lorsqu'il va à la grande course de la Saint-Sylvestre à São Paulo, Émile est comparé à un prisonnier à perpétuité. On dit que le coureur [...] s'enferme mystérieusement dans la salle de bain pendant des heures » (C, 96) avec « [...] un carnet de papier à cigarettes Riz de La Croix. » (C, 96) On dit qu' « au même moment, du fond de sa prison de Ruzyn, l'un des condamnés à perpétuité des grands procès de Prague » (C, 96) en a aussi en sa possession. Célébrité sportive et prisonnier sont mis en corrélation. Émile est prisonnier d'une salle de bain, l'autre est prisonnier de Ruzyn. Dans les deux cas, ils sont prisonniers du même système. Ils ne sont pas libres de leurs mouvements et n'ont pas de porte de sortie. Émile se plie aux règles, joue le rôle qu'on lui assigne. Lorsqu'il parle finalement contre l'URSS – très maladroitement, presque sans s'en rendre compte –, il est persécuté. Puis, à la fin, il accepte encore d'agir par pragmatisme lorsqu' « [o]n lui tend un nouveau papier, [et qu']on lui suggère fermement de le signer. » (C, 141) « Il signe son autocritique, comment faire autrement pour avoir la paix. » (C, 142) Ainsi, les actions d'Émile sont accomplies en grande partie à cause de pressions extérieures. Même s'il est le personnage principal, on ne peut pas dire que ce soit lui qui tire les ficelles du récit. En utilisant les termes de Bremond, nous pourrions en venir à la conclusion que, d'un point de vue narratif, il est plutôt patient qu'agent et que ses motivations sont en grande partie

pragmatiques. Ce n'est pas lui qui est l'instigateur des actions auxquelles il prend part – c'est-à-dire courir.

En revanche, les motivations d'Émile pourraient être considérées comme hédoniques. Au départ, il est clairement explicité qu'il n'aime pas les sports en général, y compris la course. Il est obligé de courir et le fait à contrecœur. « L'imprévu, c'est que bientôt ça commence à lui plaire. Il ne dit rien mais il paraît y prendre goût. » (C, 18) Progressivement, donc, il commence à se rendre compte que ce sport lui apporte un plaisir inattendu. « Or, tout gentil qu'il est, il s'aperçoit aussi qu'il aime bien se battre. » (C, 18) Ce n'est donc pas simplement le fait de courir en soi qu'il aime – le narrateur dit d'ailleurs à quel point il souffre sur la piste – : c'est surtout le fait de gagner. Ses motivations sont hédoniques dans le sens où il prend plaisir à surclasser les autres. Ses petites victoires font de lui un aspirant idéal pour la course et il se met à aller s'entraîner au stade, et à aimer ça. En fait, son plaisir s'accompagne d'un dépassement de soi : « [i]l veut toujours savoir jusqu'où. » (C, 24) C'est lorsqu'il se surpasse qu'il trouve une certaine satisfaction à courir. « Il sait qu'il peut compter sur son amour de la douleur et sur lui-même. » (C, 52) Son plaisir est si grand qu'il aime même la douleur que la course lui apporte. Lorsqu'il voit que sa carrière est en déclin et qu'il vieillit, il affirme: « je ne cours plus que pour le plaisir de courir. » (C, 113) Lorsqu'il est sur la piste, « [s]es traits sont altérés, comme déchirés par une souffrance affreuse, langue tirée par intermittence, comme avec un scorpion logé dans chaque chaussure. » (C, 50) La représentation que nous avons d'Émile en action est presque celle d'une scène de torture. Il endure un mal physique démesuré. Ainsi, c'est réellement dans le plaisir de dépasser les autres, d'aller de plus en plus vite que les

motivations du personnage résident. En fait, quand il court, il doit gagner et se surpasser, « [...] c'est plus fort que lui. » (C, 84) Quelque chose au sein des motivations du personnage nous échappe. Il se donne sans réserve et ne va jamais assez vite à son goût. Mais pourquoi Émile court-il ainsi? Qu'est-ce qui est « plus fort que lui » et qui reste sous-entendu? Cela pourrait-il être un désir de liberté et d'agentivité brimé par le contrôle des autorités?

À ce propos, dans son article « Pourquoi courir? », Anne-Marie Régimbald affirme qu'au sein de ce monde en guerre, aux prises avec des dirigeants qui ne le laissent pas faire ce qu'il veut,

Émile est de l'énergie pure, il est vivant, il va répondre à tout ça sans tambour ni trompette, en enfilant des baskets un peu par hasard. Puis, y prenant goût, il va se mettre à courir comme un cheval, comme le temps. Faute de pouvoir prendre, on se dépense à fond<sup>74</sup>.

Il s'approprie en quelque sorte ce sport qu'on lui avait d'abord imposé. Sur la piste, Émile ne doit rien à personne, n'est aux prises avec personne qui contrôle ses faits et gestes. C'est là qu'il déploie ses forces, son pouvoir d'action, et qu'il peut être lui-même. Il est différent des autres coureurs. On dit d'ailleurs qu'il « [inverse] le système » (C, 21), qu'il invente de nouvelles façons de courir, qu'il néglige son style pour se concentrer sur sa vitesse uniquement. Justement, lorsqu'on lui parle de son style, Émile dit simplement : « [...] moi, pour le moment, il faut juste que j'aille le plus vite possible. » (C, 63) Les actions du personnage sont concentrées autour du fait de courir de plus en plus vite, d'améliorer ses performances sportives : « [...] il doit encore aller plus vite, mieux organiser son effort, réserver de l'énergie pour la fin et, surtout, étudier avec soin la tactique de ses adversaires

---

<sup>74</sup> Anne-Marie Régimbald (2009), *op. cit.*, p. 127.



pour améliorer la sienne. » (C, 37) Évaluations et ajustements sont au cœur de ce qu'il fait: c'est sur la piste et nulle part ailleurs qu'Émile devient agent. Il n'a toutefois pas un plein contrôle sur ses compétitions. Le seul moment où il peut changer quelque chose est lorsqu'il se retrouve à courir. Tout de suite après qu'il soit nommé champion du monde et qu'on commence à le célébrer un peu partout dans le monde, les autorités de son pays réagissent fortement : il est convoqué et on lui dit qu'il ne pourra plus, désormais, compétitionner à l'étranger sans un accord de son gouvernement. « Émile encaisse, mais ça ne lui plaît pas trop. Il ne dit rien mais le fait est que, les temps qui suivent, il se met à perdre assez régulièrement. Il devient négligent. » (C, 67) Ou encore, la presse écrit « prudemment » qu'« [...] Émile est tombé subitement malade en apprenant que son déplacement prévu en Californie n'était plus autorisé par les autorités de son pays. » (C, 67) Lorsque le contrôle des autorités déplaît à Émile, il n'y peut rien hors de la piste. Ces circonstances ont un effet négatif sur ses performances : il se met à perdre ou encore, tombe malade. Nulle part en dehors du stade on ne lui permet de s'exprimer ou de décider pour lui-même; mais devant la foule, dans ses chaussures de course, il est bel et bien agent. Même lorsqu'il semble perdre délibérément : décider de saboter une action est également un signe d'agentivité. Quand il est opprimé par le gouvernement, c'est bien sur la piste qu'il prend sa revanche. Alors qu'on le brime, Émile s'entête. Lorsqu'il court, on dit qu'il est « rageur, volontaire à faire peur. » (C, 61) C'est avec fureur et acharnement qu'il agit dans le périmètre d'action qui lui reste. Lors de ces moments, Émile « [...] change d'avis et, [...] il décide [...] » (C, 65). Ce sont des verbes d'action qui sont employés : le personnage agit, modifie son état. C'est lorsqu'il court – et seulement lorsqu'il court – qu'on a accès à son plein potentiel d'action. On parle moins d'Émile comme individu ou

sujet que comme coureur. Il est défini par cette action. Et malgré son agentivité, le narrateur le chosifie lorsqu'il est sur la piste. Par exemple, lorsqu'il s'entraîne, au début de sa carrière, on dit qu'« il court moins comme un homme que comme une de ces bêtes plus douées que nous pour ça. » (C, 23) Sa déshumanisation est ainsi amorcée au début du récit lorsque le narrateur le compare à un animal. En fait, c'est surtout pour dire à quel point il est doué que le narrateur, au fil du récit, déshumanise Émile. Reste que, ainsi, le personnage perd son agentivité. Puis, comme dans le cas de Ravel, le narrateur utilise aussi la métaphore mécaniste quand il parle de sa façon de courir : « [c]ette machine est un moteur exceptionnel sur lequel on aurait négligé de monter une carrosserie. » (C, 54) D'ailleurs, « [...] il a gagné un surnom. La locomotive. » (C, 57) Aux Jeux olympiques de Londres, le narrateur dit qu'« Émile démarre comme d'habitude avec sa force mécanique, sa régularité de robot. » (C, 60) De tous les protagonistes des biofictions, Émile est celui dont la comparaison avec une machine est la plus manifeste.

Cela dit, il est clair que les faits et gestes d'Émile sont contrôlés par les autorités, que ses motivations sont en partie pragmatiques : il ne veut pas se faire sanctionner et il gagne tout de même à se plier aux règles qu'on lui impose – il gravit les échelons sociaux et est connu et reconnu par ses semblables. Du point de vue narratif, il est plus patient qu'agent. Or, si les motivations d'Émile n'avaient été que pragmatiques, il se serait contenté de courir sans excès. Mais il aime s'entraîner, avoir mal, se battre et vaincre. Ainsi, ses motivations sont également en partie hédoniques : même s'il souffre en courant, il est satisfait, notamment, de dépasser les autres. Plaisir de courir, donc, mais plaisir automatisé, comme on l'a vu. Quelque chose nous échappe donc inévitablement dans ce qui le motive

réellement. De ce qu'il ressent, de ce qui le motive, nous n'avons aucune réelle certitude. C'est par la course qu'il est défini et c'est lorsqu'il court qu'il gagne une certaine liberté d'action, individuelle comme, peut-être, politique.

### 3.3. POURQUOI INVENTER?

Les motivations de Gregor, dans *Des Éclairs*, sont pour leur part difficiles à dissocier du côté financier. Mais, contrairement à Ravel et Émile, les inventions sur lesquelles le personnage travaille – son domaine d'action – sont très peu mandatées par autrui. Il est à la merci de l'argent des autres, mais c'est lui qui décide quoi concevoir. L'argent n'est qu'un moyen – dont il finira par manquer – pour réaliser ses projets. Comme les autres biographiés, Gregor ressemble lui aussi à une machine lorsqu'il crée : il est d'une rapidité inhumaine et peut trouver de nouvelles idées presque à volonté, ainsi qu'on le verra tout à l'heure. Il s'agit là des modalités préalables aux actions de Gregor. Il semblerait que ce soit aussi pour combler un désir d'absolu que le personnage invente. Il le fait donc par vocation et, comme dans le cas des autres protagonistes, parce qu'il est fait pour ça, parce qu'il *est* en quelque sorte son action.

Gregor démontre plus d'agentivité que les protagonistes précédents : il est à l'origine de ses idées. Ce qui lui coûte une part de sa liberté d'action est son problème avec l'argent : il en a besoin pour concevoir ses projets et doit aller en chercher ici et là, dans les mains de riches opportunistes. Lorsqu'il imagine, au début de sa carrière, un tube permettant d'échanger du courrier entre l'Europe et l'Amérique, nous réalisons tout de suite que « [c]e qu'il imagine étant immédiatement imaginé comme vrai, le seul risque

auquel il s'expose, et peut-être s'exposera toujours, est de confondre le réel avec ce qu'il projette. » (*DÉ*, 14) En effet, il ne réussit pas à mettre en œuvre tous ses projets, faute de moyens qui sont dans les mains d'autrui. Par exemple, après avoir démissionné de chez Edison au début de sa carrière, il expose son idée de courant alternatif à des investisseurs : « [s]'étant réunis après son départ, les hommes d'affaires conviennent qu'il y a sans doute là quelque chose. Le faisant revenir le surlendemain, ils se déclarent assez intéressés pour lui proposer de fonder une société à son nom, la Gregor Electric Light Company » (*DÉ*, 26). Le fait de se réunir sans lui pour parler des modalités de l'entreprise l'écarte assez rapidement du pouvoir décisionnel sur celle-ci. Cela donne le ton à ce qui se produit par la suite : Gregor aura des idées, mais sera nécessairement entre les mains d'autres instances pour gérer ses projets. Il trouve même cela « bien normal » (*DÉ*, 26). Plus tard, « Westinghouse lui donnera les moyens de développer son système : laboratoire, deux assistants, matériaux nécessaires et salaire minimum, exigence de résultat à court terme. » (*DÉ*, 35) Les besoins matériels étant suffisants et Gregor ayant comme qualité de travailler très vite, cela fonctionne pendant un temps. Comme nous l'avons vu plus haut, lorsque l'affaire a prospéré, c'est lui qui « déchire » le contrat signé avec Westinghouse. Lorsque cet événement se produit, comme dans le cas d'Émile avec son discours sur le boycott des Jeux olympiques, il est bel et bien agent de ses actions. C'est lui qui commet cette faute, même s'il a été manipulé par l'homme d'affaires. Un peu plus tard, lorsque son laboratoire prend feu, c'est au tour de son avocat – qui est lui aussi aisé – d'avoir une emprise sur ses actions : il lui « suggère » de partir, lui « propose » (*DÉ*, 97) Colorado Springs. Puis, lorsque Gregor revient à New York, c'est inévitable, « [...] il faut maintenant trouver de la monnaie fraîche pour faire avancer de nouveaux projets. » (*DÉ*, 106) Quelque chose est

ainsi nécessaire pour que le personnage puisse agir : « c'est en vérité la compagnie des riches dont il a besoin. » (*DÉ*, 106) Il doit s'appuyer sur eux. Ayant perdu de la crédibilité en affirmant qu'il parlait aux Martiens, il séduit néanmoins le riche opportuniste John Pierpont Morgan : il lui parle de la possibilité d'avoir le monopole de toutes les stations radiophoniques grâce à une tour de télécommunication qu'il est sur le point d'inventer. Gregor a besoin de l'argent des riches, mais ne respecte pas nécessairement leurs désirs : c'est secrètement pour communiquer avec les extra-terrestres qu'il veut créer son immense tour. Il fait ainsi preuve d'agentivité.

Comme dans les deux cas précédents, le personnage de *Des Éclairs* est lui aussi comparé à une machine lorsqu'il est en train d'agir. Déjà, le rythme que Gregor adopte est inhabituellement rapide. Par exemple, lorsqu'il fait affaire avec Westinghouse et qu'il a rempli ses objectifs, c'est-à-dire développé le courant alternatif, on dit qu'« [i]l ne saurait s'arrêter là ni même prendre une pause, s'en tenir à la commande passée [...] » (*DÉ*, 42). C'est aussi cela qui lui coûtera, car « [i]l en ira ainsi avec Gregor : les autres vont s'emparer de ses idées pendant que lui passera sa vie en ébullition. » (*DÉ*, 81) Le personnage est toujours en effervescence. Et, comme lorsqu'Émile court, Gregor est « ordinairement trop occupé par le fil de sa pensée qui fonctionne seule à plein temps, malgré tout, presque sans qu'il le décide. » (*DÉ*, 92) Il n'est ainsi pas ordinaire pour lui d'avoir des périodes creuses, même si cela arrive de plus en plus entre l'apogée et la chute. Il doit inventer, c'est plus fort que lui. Lors de son déclin, lorsque Gregor est presque sans le sou, qu'il voit sa qualité de vie diminuer, qu'il invente de moins en moins, le narrateur affirme que

C'est qu'il arrive aussi chez l'homme que rien n'aille plus, que l'état des lieux se déglisse. Ça et là, par détails et insensiblement, on voit

comment se détériore l'esprit : comme la matière. Cela se produit par phénomènes en plus et phénomènes en moins : des éléments sournois s'adjoignent – saleté, poussière, champignons – pendant que d'autres précieux se dégradent – usure, fatigue, érosion. Sans parler de la rouille qui attaque, ronge et dévore les neurones comme les atomes où elle manifeste ses effets par toutes sortes de ralentissements, craquements, courbatures, négligences et approximations. C'est un processus lent, tortueux, d'abord imperceptible et qui parfois, d'un seul coup, saute aux yeux. (*DE*, 145-146)

Il s'agit là d'une métaphore assez explicite quant au rapport qu'il existe entre un mécanisme qui se « rouille », qui « craque », qui s'« use » et la conception de l'être humain chez Echenoz. Gregor, progressivement, comme par obsolescence programmée, voit son quotidien défaillir, ses idées devenir médiocres, sa vie partir en vrille à mesure qu'il approche de la mort. Nous pouvons en conclure qu'il n'a, à l'égal des deux autres personnages, pas d'emprise sur cette dégradation. Ses actions en sont hautement affectées : il n'est plus en mesure de créer, de pouvoir changer sa situation et le monde qui l'entoure.

Les mobiles de Gregor pour passer à l'acte sont difficiles à définir dans la logique de Bremond. Son but est de révolutionner le monde, mais il est aussi poussé par quelque chose qui nous échappe. Il s'attaque à des problèmes énormes qui semblent impossibles à résoudre. En effet, ses projets défient ce qui est logiquement réalisable dans l'univers du roman. Par exemple, il souhaite fournir le monde entier en électricité ou encore communiquer avec les Martiens. Son désir de comprendre le monde qui l'entoure va jusqu'aux dimensions physiques les plus impénétrables comme le temps lui-même. Puisqu'il ne sait pas l'heure exacte à laquelle il est né, enfant déjà, « [s]ans doute pour régler cette question du temps qui paraît lui tenir à cœur, il entreprend [...] de démonter toutes les horloges, pendules et montres de la maison » (*DE*, 11). Il est ensuite en mesure

de savoir l'heure exacte, à la « nanoseconde » près. « Gregor ne sera jamais du genre à perfectionner une serrure, améliorer un ouvre-boîte ou bricoler un allume-gaz. Quand les idées lui viennent, cela se manifeste tout de suite de haut, de très haut, dans l'immensité cosmique de l'intérêt universel. » (*DÉ*, 14) Ses objectifs ne rencontrent ainsi aucune limite lorsqu'ils se mettent en place dans son esprit. Plusieurs de ses projets, aussi grands qu'ils puissent être, se concrétisent jusqu'à ce que Gregor entre dans sa phase de déclin. Par exemple, son idée de courant alternatif est appuyée par Westinghouse; il s'agit à partir de là d'alimenter rien de moins que le continent au complet. « On conçoit qu'il s'agit d'un très vaste projet. D'une opération considérable. D'un plan sans précédent. » (*DÉ*, 36) Tout au long du récit, ce sera la même chose. Ce que Gregor tentera d'inventer ne trouvera pas d'écho auprès de ses contemporains et il ne sera plus capable de voir ses idées se concrétiser. Absolus, les projets de Gregor sont complets, ils trouvent leur raison d'exister en eux-mêmes. Mais ils sont à ce point extrêmes qu'ils en deviennent excentriques, irréalisables, à la fin. « Gregor se met bientôt à tenir en toute circonstance des propos de plus en plus dénués de mesure, exprimant des idées de grandeur à ce point immodérées et fréquentes que ses amis, ou le peu qui commence à lui en rester, tentent de le protéger contre ses propres déclarations. » (*DÉ*, 127) Devenues moins grandes que dangereuses, ses idées finissent par rester à l'état d'idées.

Il est difficile, voire impossible, de dissocier le personnage de ses actions. Il semble que le personnage soit intrinsèquement un inventeur. Gregor passe à l'action pour changer le monde de façon catégorique. Rapide, ayant des idées à la chaîne, il possède une agentivité certaine. Absolus, sans compromis, ses buts visent à changer drastiquement

l'état des choses. Gregor est toutefois arrêté par des contraintes, financières pour l'essentiel. Progressivement gagné par la rouille, le personnage régresse peu à peu, comme un mécanisme arrivé à sa fin. Manquant de moyens et n'étant plus capable d'agir en tant qu'inventeur, il se borne finalement à se consacrer aux soins de volatiles qu'il accueille chez lui.

### **3.4. POURQUOI FAIRE?**

Les autres sont, dans les trois cas, un moteur important du passage à l'acte chez les personnages des biofictions. Ravel est mandaté par autrui pour ses compositions, Émile est à la fois poussé vers la course par le système dans lequel il vit, puis manipulé par celui-ci, et Gregor a fondamentalement besoin de l'argent des autres pour que se concrétisent ses idées. Ce motif – les autres sont à la base des actions des personnages – est toutefois peu convaincant pour expliquer un si grand déploiement d'énergie. De plus, il se présente plus comme un moyen que comme un réel mobile. Dans le cas de Gregor, cela est même évident : les autres ne lui commandent pas ses inventions, c'est même lui qui les séduit en leur promettant fortune s'ils le subventionnent.

Compte tenu de cela, on ne peut manquer de se questionner sur les réels buts et motivations des personnages echenoziens. Les personnages sont peu ou prou présentés comme des automates, des machines formatées pour une fonction unique – composer, courir ou inventer –; c'est aussi leur force, leur talent, qui toutefois leur glisse des mains à mesure que les événements se succèdent. Ce qu'ils font de mieux, ils le font presque mécaniquement; et l'engrenage finit par se rouiller, par se briser. Ravel est comparé à une



machine lorsqu'il compose le *Boléro* : il fait un travail à la chaîne. Émile, quant à lui, est décrit par le narrateur comme une mécanique uniquement destinée à la course. Pour ce qui est de Gregor, celui-ci est dépeint comme un engrenage arrivé à sa fin quand il n'est plus pris au sérieux et que ses inventions ne sont plus crédibles. Ils sont destinés à s'autodétruire. Comme tout mécanisme, ils ne peuvent pas continuer à remplir leur fonction éternellement. Ils se rouillent et rendent l'âme – en ce qui concerne Ravel et Gregor – ou sont remisés – dans le cas d'Émile. Cette nécessité impérieuse qu'ont tous les personnages de composer, de courir et d'inventer est liée au fait qu'ils agissent par automatisme. Leurs motifs résident dans leurs actions : c'est pour cela que deux des trois personnages – Ravel et Émile – semblent agir par hédonisme. Même les motivations pragmatiques et éthiques d'Émile sont un peu bancales pour légitimer un aussi grand déploiement d'énergie lorsqu'il est sur la piste. Si quelque chose nous échappe toujours dans ce qu'ils font, c'est que leurs motivations ne justifient pas entièrement leurs actions. Ces motivations ne sont pas assez fortes pour que Ravel décide de ne plus dormir une seule seconde pour terminer son concerto pour les deux mains, pour qu'Émile vive une véritable torture physique lorsqu'il court ou pour que Gregor ne prenne même pas le temps de s'occuper de ses affaires ou d'avoir des liens significatifs avec ceux qui l'entourent pour inventer – dormant à peine. Ils agissent au même titre qu'une machine le ferait, comme poussés par une nécessité intérieure. Dotés de capacités hors du commun, ils brillent dans leurs domaines respectifs – jusqu'à ce qu'ils se rouillent et que quelques événements précipitent leur chute.

Nous en arrivons à la conclusion suivante : les protagonistes *sont* leurs actions. Ils sont compositeur, coureur et inventeur. Dans le chapitre concernant le personnage, Jean

Molino et Raphaël Lafhail-Molino affirment que « [l]es personnages sont étroitement liés aux actions<sup>75</sup> ». Ils reprennent le questionnement d'Henry James dans *L'Art de la fiction* : « Qu'est-ce que le personnage sinon la détermination de l'acte? Qu'est-ce que l'acte sinon l'illustration du personnage<sup>76</sup>? » Ce fait est particulièrement perceptible dans les biofictions de Jean Echenoz. Déjà, les titres sont éloquentes à ce propos. Le deuxième roman de la trilogie s'intitule directement *Courir*, ce qui résume assez bien ce que fera – et donc sera – le protagoniste. Le titre *Des Éclairs* fait quant à lui référence à l'électricité, phénomène physique qui résume bien les inventions de Gregor. Dans le cas de *Ravel*, le titre fait référence au nom de famille du compositeur et non à son prénom. On le nomme de façon impersonnelle. Dans le roman, son prénom apparaît à une seule reprise (*R*, 76). En plus de toujours utiliser le nom de famille du personnage pour le nommer, on l'utilise aussi pour parler de son travail. Par exemple, lorsqu'on joue sa musique, on dit qu'on « fait<sup>77</sup> » du Ravel. Anne-Marie Régimbald affirme que

Le premier sur la jaquette portait encore un nom, le second a perdu le sien en cours de route, comme dans une dissolution identitaire souhaitée par l'auteur, il ne reste plus en couverture qu'un verbe, ligne de fuite qu'une seule lettre sépare du dernier geste, mourir. La manière d'Echenoz de témoigner du malaise de l'époque est d'y envoyer des corps légers, immatériels, presque sans chair<sup>78</sup>.

Les personnages sont effectivement dépossédés de ce qu'ils avaient : on dit qu'il ne reste plus rien de Ravel – de sa personne physique – lorsqu'il meurt, à part sa musique et quelques photos. Émile se fait enlever sa liberté et ses grades dans l'armée. Gregor meurt pauvre et sans reconnaissance pour ses nombreuses inventions. Le fait qu'ils soient tous

---

<sup>75</sup> Jean Molino et Raphaël-Lafhail Molino (2003), *op. cit.*, p. 181.

<sup>76</sup> Henry James (1978), *L'Art de la fiction*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 27.

<sup>77</sup> Lorsque Georges Auric affirme que Ravel est dépassé : « [i]l tape sur Ravel? Eh bien il a raison de taper sur Ravel. S'il ne tapait pas sur Ravel, il ferait du Ravel et ça suffit, maintenant, avec Ravel. » (*R*, 91)

<sup>78</sup> Anne-Marie Régimbald (2009), *op. cit.*, p. 126.

condensés en une action apparaît comme une preuve de cette « dissolution identitaire » dont parle Régimbald. Leur identité est en grande partie constituée d'une action particulière et de leur capacité à faire cette action. Ce n'est pas étonnant qu'on opère Ravel au cerveau malgré les risques : ses proches préfèrent prendre la chance qu'il ne survive pas à cette opération pour le maigre espoir qu'il puisse encore créer de la musique. Ce qui leur arrive est doublement tragique : ils perdent leur pouvoir d'action mais aussi ce qui les définit. On ne les reconnaît plus. Ravel est « immobile et calme comme s'il n'était pas là, déjà mort » (*R*, 116), il est « sujet de sa chute en même temps que spectateur attentif, enterré vivant dans un corps qui ne répond plus à son intelligence, regardant un étranger vivre en lui » (*R*, 117). Émile doit travailler dans une mine d'uranium, hors des regards de la foule. Puis, il ramasse les ordures pour finalement se retrouver dans un sous-sol à classer des archives. Gregor se réfugie dans un monde de volatiles lorsqu'il cesse d'inventer, lui qui n'avait pas vraiment d'amis et aucun loisir. À propos de cette incapacité graduelle à agir, Jérusalem dit que « [l]es personnages se séparent de la fiction pour la contempler et deviennent les spectateurs passifs d'une vie parfois poussive. Leur fonctionnalité de protagoniste se trouve aussi détruite : ils ne sont plus les 'actants' de la fiction, ils n'agissent plus dans le monde<sup>79</sup>. » Nous irons même jusqu'à dire qu'ils n'ont jamais été les « actants de la fiction ». Et à la fin, en plus des dégradations – mentale et physique –, les personnages sont tous les trois privés de la plus grosse partie de leur identité : l'action qui les définissait.

---

<sup>79</sup> Anne-Marie Régimbald (2009), *op. cit.*, p. 66.

## CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons entrepris de mettre au jour la conception de l'imaginaire existentiel des trois romans du *cycle des vies imaginaires* de Jean Echenoz en nous basant sur leurs traits narratologiques et temporels communs, qui constituent une poétique existentielle. Pour ce faire, nous avons analysé les œuvres de notre corpus individuellement en nous intéressant à l'ordre dans lequel les événements sont racontés – empruntant essentiellement le même schéma de l'apogée et de la chute –, les annonces du narrateur, la vitesse à laquelle les événements sont racontés et finalement les motivations actionnelles des personnages.

La poétique existentielle des biofictions est avant tout celle d'une trame narrative particulière, qui se caractérise par l'apogée et la chute. À partir de l'analyse de la courbe des événements des trois biofictions, nous sommes arrivée à la conclusion qu'il y a inévitablement un passage d'un état à un autre chez Echenoz. Lorsque les personnages deviennent célèbres et qu'ils sont au sommet de la discipline qui les définit, l'infortune se manifeste. Tout repart alors dans l'autre sens. Les personnages peinent bientôt à composer, à courir et à inventer. Cela est causé d'une part par des handicaps physiques et d'autre part par des handicaps psychologiques. De plus, dans les trois cas, certains événements précipitent leur chute. Après une période de déclin plus ou moins longue, Ravel, Émile et

Gregor connaissent finalement un sort funeste qui ne laisse place à aucun espoir. Les dernières lignes du récit sont catégoriques : ils sont finis – morts dans deux cas –, brisés, dépossédés.

Nous avons ensuite vu la présence d'anachronies prophétiques, qui apparaissent sous la forme d'annonces de la part du narrateur, dans les trois biofictions. Ces anachronies changent la façon dont la lectrice perçoit le récit, mais aussi comment les événements sont racontés. À la lecture, nous savons avant que cela ne se produise que les personnages sont condamnés – à mourir, perdre et à ne pas être reconnus dans le futur. Par la suite, le déclin est raconté de plus en plus rapidement – particulièrement dans les deux derniers chapitres –, mais les personnages trouvent à plusieurs reprises le temps long et décourageant. Ils ont hâte qu'il passe. Poétiquement, le temps dans les biofictions est anticipé. Les destins sont scellés. Nous en concluons que ces récits sont régis par un principe déterministe et que cela agit sur les protagonistes qui sont conscients de leur déclin même s'ils n'ont pas accès à la même information que la lectrice. Ce qui suit l'annonce du narrateur devient une attente – progressivement plus rapide – de leur chute inévitable. Suivant le raisonnement de Paul Ricoeur dans le deuxième tome de *Temps et récit*, nous pouvons dire que ces textes proposent une conception du temps singulière. Cette conception du temps, déterministe et accablante, est inhérente à l'imaginaire existentiel des biofictions.

Dans le dernier chapitre de notre mémoire, nous nous sommes posée la question : dans un univers qui leur est défavorable, pourquoi les personnages agissent-ils? Nous avons vu que des instances extérieures se révèlent être un moteur important du passage à l'acte

des protagonistes. Puisque ce motif ne nous semblait pas justifier entièrement les actions des personnages, nous nous sommes penchée sur les motivations actionnelles décrites par Claude Bremond – hédoniques, éthiques et pragmatiques. Cette analyse a partiellement répondu à notre questionnement. En fait, il nous est apparu évident que l'identité des protagonistes va de pair avec leurs actions. Ils sont en effet présentés comme des automates, des machines destinées à composer, courir et inventer; et lorsqu'ils perdent la capacité d'accomplir l'action qui les définit, ils sont dépossédés de leur identité. Les biofictions racontent une dissolution identitaire. Les protagonistes sont progressivement dépossédés de leur agentivité, et par le fait même de leur essence. De cette analyse, nous comprenons que l'existence, dans les trois cas, est occupée par des actions qui sont constitutives de l'identité des êtres qui les posent.

L'existence, dans cet univers, est définie poétiquement comme une chute à partir de l'apogée. Cette chute étant prédite, la tension narrative et le libre-arbitre des personnages en sont diminués. Est en fait racontée l'histoire d'un déclin. Mais les personnages sont dirigés vers quelque chose de bien plus tragique que la mort : en plus de perdre tout ce qu'ils possèdent, Ravel, Émile et Gregor connaissent une dépossession identitaire. De surcroît, les biofictions mettent en scène des personnages qui tentent de se faire une place dans des environnements qui leur sont hostiles. C'est d'abord le monde dans lequel ils vivent qui les glorifie – ou a préalablement glorifié, dans le cas de Ravel –, qui reconnaît leur travail et qui fait en sorte que les personnages se retrouvent au sommet de la hiérarchie sociale. Nous réalisons que c'est aussi dans ces mondes, à cause de leur incapacité à continuer à composer, courir et inventer, que les protagonistes rencontrent leur déclin,

qu'ils finissent par mourir et connaître une destitution presque totale. Ravel, Émile et Gregor représentent à la fois l'être humain dépossédé, qui n'est pas maître de ses actions et qui n'arrive pas à bien s'inscrire dans le monde, mais aussi l'homme-machine, l'engrenage dans la plus grosse machine – le monde qui l'entoure – qui fonctionne à plein régime. Ils doivent toujours composer, courir, et inventer davantage, mais tôt ou tard ils n'y arrivent plus et se rouillent. Le narrateur l'annonce d'ailleurs avant que cela ne se produise, ce qui rend la suite des choses inévitable. Comme par obsolescence programmée, dans ce même système qui les a fabriqués, ils rendent l'âme. Leur chute est d'autant plus drastique qu'ils tombent d'extrêmement haut. Les protagonistes déploient énormément d'énergie afin de se hisser au sommet de leur art et de la hiérarchie sociale, mais leur destin qui va vers l'échec est scellé. Le narrateur l'annonce, et ils connaissent tous la même courbe événementielle de l'apogée vers la chute. La vitesse à laquelle le récit se déroule augmente dans les derniers chapitres et les personnages rencontrent des situations qui précipitent leur chute.

L'imaginaire existentiel des biofictions d'Echenoz se caractérise donc par une vie humaine qui va du couronnement à l'anéantissement. Les êtres qui y sont représentés sont aux prises avec un destin immuable. Le temps qui régit ces existences s'accélère lorsque leur ruine – et dans deux cas leur mort – est imminente. Mais le monde dans lequel les personnages vivent ne pouvait que refuser leur salut final. Leurs efforts sont vains. Cela rend les ralentissements narratifs extrêmement pénibles lorsque la période d'apogée est passée. Dans les moments où la narration décélère un peu, Ravel, Émile et Gregor réalisent que ce qui les entoure est menaçant et ne concorde pas avec leur nature profonde. Malgré

cela, ils s'opiniâtrent à accomplir l'action qui les définit. L'imaginaire existentiel des biofictions est ainsi empreint d'acharnement. Dans ce grand déploiement d'énergie, nous comprenons que les protagonistes echenoziens, bien que parfois poussés par des instances extérieures, sont indissociables de ce qu'ils font. Comparables à des engrenages, devant l'imminence de leur effondrement, jamais ils n'abdiquent.



## BIBLIOGRAPHIE

### ŒUVRES À L'ÉTUDE

ECHENOZ, Jean (2006), *Ravel*, Paris, Éditions de Minuit, 124 pages.

————— (2008), *Courir*, Paris, Éditions de Minuit, 142 pages.

————— (2010), *Des Éclairs*, Paris, Éditions de Minuit, 175 pages.

### OUVRAGES THÉORIQUES

BERNARD, Michel (1998), *Histoire de Prague*, Paris, Fayard, 448 pages.

BESSARD-BANQUY, Olivier (2003), *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 282 pages.

BREMOND, Claude (1973), *Logique du récit*, Paris, Seuil, 349 pages.

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 288 pages.

GREIMAS, Algirdas Julien (1983), *Du sens II*, Paris, Éditions du Seuil, 256 pages.

JÉRUSALEM, Christine (2006), *Jean Echenoz*, Paris, Ministère des affaires étrangères, 77 pages.

MOLINO, Jean et Raphaël LAFHAIL-MOLINO (2003), *Homo fabulator : théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac, Arles, Actes-Sud, 381 pages.

RICOEUR, Paul (1984), *Temps et récit tome II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 298 pages.

SERMIER, Émilien (2013), *Variations sur un standard. Jeux et métamorphoses dans les trois romans biographiques de Jean Echenoz*, Lausanne, Archipel Essais, n° 17, 106 pages.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER (2005), « Le roman “impassible” et ludique », *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, p. 384-396.

## ARTICLES SCIENTIFIQUES

AMAR, Ruth (2006), « Jean Echenoz : de “l’art de la fugue” », *Dalhousie French Studies*, n° 76, p. 85-91.

CERQUIGLINI, Blanche (2011a), « Des vies rêvées », *Critique*, n° 767, p. 293-304.

——— (2011b), « Quand la vie est un roman. Les biographies romanesques », *Le Débat*, n° 165, p. 146-157.

DION, Robert et Frances FORTIER (2008), « Biographies imaginaires, imaginaires de la biographie », *Paroles, textes et images : Formes et pouvoirs de l’imaginaire*, [En ligne], article d’un cahier Figura, Observatoire de l’imaginaire contemporain, <<http://oic.uqam.ca/fr/articles/biographies-imaginaires-imaginaires-de-la-biographie>>, page consultée le 30 novembre 2015.

FORTUNE, Yohann (2012), « Emil Zátopek dans la Guerre Froide : de la soumission à la rébellion (1948-1968) », *Sciences sociales et sports*, no. 5, p. 53-86.

GEFEN, Alexandre (2012), « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », *Critique*, no.781-782, p. 565-575.

HAMON, Philippe (1972), « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6 (mai), p. 86-110.

MADELÉNAT, Daniel (1998), « La Biographie littéraire aujourd'hui », dans Jose Romera Castillo et Francisci Gatiérrez Corbajo [dir.], *Biografías Literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, p. 39-53.

NARJOUX, Cécile (2010), « Le point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », *Poétique*, no. 163, p. 325-338.

RÉGIMBALD, Anne-Marie (2009), « Pourquoi courir? », *Liberté, mythes 1923-2009*, vol. 51, no. 3, p. 116- 128.

SEMSCH, Klaus (2010), « Anatopies du moi - Essai sur la biofiction dans *Au piano, Ravel* et *Courir* de Jean Echenoz », dans Wolfgang ASHOLT et Marc DAMBRE (dir.), *Un Retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 243-260.



